TUDOR VIANU

OPERE

11

STUDII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ȘI COMPARATĂ

★ ★

Note și postfață
de
GEORGE GANĂ





EDITURA MINERVA

București — 1983

STUDII DESPRE AUTORI STRĂINI



IDEILE LUI STENDHAL

ÎMPREJURĂRILE VIEȚII

Henri Beyle s-a născut la Grenoble, în ziua de 23 ianuarie 1783. Grenoble era, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, unul din orașele cele mai animate ale vechiului regim, dar și un adevărat cuib de nobili, în care aspectele de decadență ale epocii puteau fi observate mai bine. Aici își localizase Choderlos de Laclos acțiunea romanului său *Les liaisons dangereuses* (1782). O anumită doamnă de Montmaure trecea drept modelul infernalei marchize de Merteuil din romanul lui Laclos. Stendhal se complăcea să povestească vărului și prietenului său Romain Colomb trăsături de caracter și împrejurări în legătură cu aceea care devenise un adevărat prototip al coruptei societăți din timpul lui Ludovic al XV-lea. Familia Beyle era originară din Dauphiné, dar bunicul lui Henri din partea mamei, un Gagnon, se născuse la Avignon, în Provența. După vechi tradiții ale familiei, rămase necontrolate, Gagnonii ar fi venit din Italia, poate pe la mijlocul veacului al XVII-lea. Ipoteza acestei descendențe favorizate de moda romantică și pe care Stendhal nu o putea susține decît prin cunoștința limbii italiene, comună în familia mamei, nu este mai puțin un mit justificator al atracției pe care Beyle o simte de timpuriu pentru Sud, pentru fericita țară în care portocalii cresc în pămînt și nu numai în ghivecele în care ei puteau fi admirați la Grenoble, pe terasa par-

cului public, ca un vechi dar al conetabilului de Lesdiguières.

Simpatiile lui Henri merg hotărît către familia mamei, cu o exclusivitate pasionată pe care nu o egalează decît aversiunea afișată, și cam neliniștitoare, pentru Chérubin Beyle-tatăl. Chérubin Beyle, avocat al Parlamentului din Grenoble, cavaler al Legiunii de onoare și adjunct al primarului în orașul său, moștenise de la tatăl său proprietatea agricolă de la Claix. Ocupațiile lui se împărțeau deci între oraș și domeniul apropiat, de unde el extrăgea partea cea mai însemnată a considerației sociale, căci, observă Stendhal, „un burghez nu se bucura de considerație la Grenoble decît în măsura în care avea un domeniu". Veșnicele afaceri ale lui Chérubin, neîncetatele lui proiecte agricole trezesc în sufletul lui Henri *dezgust* pentru banii pe care el nu-i consideră decît ca pe o *urîtă necesitate*. Conveniența socială interzicea familiilor distinse din Grenoble discuțiile financiare, dar nu și pomenirea „sumelor rotunde cu care fusese plătit un imobil, cuvîntul *imobil* fiind totdeauna pronunțat cu respect".

În paginile sale autobiografice, Henri Beyle nu manifestă nici o pietate filială pentru tatăl său. Cu o sinceritate cam crudă, el zugrăvește în *Henry Brulard* un portret întunecat al lui Chérubin. Moda sensibilității îl contaminase totuși pe adjunctul primarului din Grenoble. Îl adoră pe Rousseau, dar îl blestemă pentru impietatea lui. Moartea prematură a soției îl azvîrle în „devoțiune absurdă". Ia parte la toate slujbele religioase și, într-o vreme, este urmărit de ideea de a intra într-un ordin călugăresc. Este un admirator al oratoriei religioase a lui Bourdaloue și Massillon, pe care îl citește neîncetat, ca și *Biblia* în douăzeci și șase volume a lui Sacy. Cînd Revoluția izbucnește, el se află de partea aristocraților ; este un „ultra". Într-una din zilele de la sfîrșitul lunii ianuarie 1793, diligența venind de la Paris și Lyon trece cu zgomot pe străzile Grenoble-ului. Chérubin Beyle aleargă să primească veștile : „Trebuie să văd ce au făcut monștrii", dar se întoarce sufocat : „S-a sfîrșit, anunță el, cu un mare suspin, l-au asasinat". Ludovic al XVI-lea fusese executat. Henri resimte „una din cele mai intense bucurii ale întregii lui vieți". Pedepsirea „trădării" nu i se pare decît prea meritată. Chérubin devine un suspect. Republica îl privește cu mare neîncredere și, în timpul teroarei, se teme să doarmă acasă. Într-un rînd este închis, dar influența familiei Gagnon pune capăt detențiunii.

Un altfel de om era doctorul Henri Gagnon, bunicul lui Stendhal. Om al veacului al XVIII-lea, purtînd peruca pudrată cu trei rînduri de bucle și pălăria trunghiulară sub braț, medic monden și umanist, discipol al filozofilor, doctorul Gagnon transmite nepotului său cultul lui Voltaire, pe care îl vizitase la Ferney. Casa Gagnon este veselă și primitoare. Aci, pe larga terasă înflorită, se refugiază adesea micul Henri, apăsat în restul timpului de întunecoasele camere ale casei părintești. Răceala și ostilitatea mediului patern era înlocuită aici cu bunele și cordialele primiri ale bunicului. Doctorul îi îngăduie nepotului să-i exploreze biblioteca și-i recomandă „cunoașterea sufletului omenesc".

Henriette Gagnon, mama lui Stendhal, moare cînd acesta avea șapte ani. Amintirile scriitorului sînt, în acest punct, destul de ciudate. Iubirea consacrată mamei nu este aceea a unui copil sănătos și normal. Există oare vreun alt document literar, înaintea amintirilor consemnate în al treilea capitol al lui *Henri Brulard*, care să atesteze cu o egală libertate ceea ce se petrece în sufletul unui copil cu o sensibilitate excesivă și destul de impură ? Sărutările mamei, întrerupte de aparițiile gravului Chérubin, explică autobiografistului de mai tîrziu aversiunea pe care nu se sfiește s-o mărturisească pentru tatăl său. Disciplina pe care Stendhal și-o impune în *Henry Brulard* este însă aceea a sincerității absolute : „Eram criminal atît cît poate cineva să fie", notează autobiografistul.

Acasă, Henri împarte intimitatea cu surorile sale, Zénaïde, pe care o suspectează că-l pîrăște, și Pauline, către care se îndreaptă întreaga lui afecțiune. Mai tîrziu, Pauline va primi scrisorile fratelui instalat la Paris și, odată cu acestea, îndrumări filozofice și literare. În scri-

sorile către Pauline se pot urmări primii germeni ai ideologiei stendhaliene. Cercul familiei se extinde în casa Gagnon prin mătuşa Séraphine, pe care Henri o bănuieşte a întreţine relaţii amoroase cu Chérubin, fată bătrînă, bisericoasă şi rea, detestată din adîncul inimii. Sora bunicului, Elisabeth Gagnon, este însă un caracter nobil, avînd, după expresia lui Stendhal, rafinamentele şi scrupulele unei „conştiinţe spaniole“, adică tot ce nu putea afla în Chérubin. Influenţei exercitate de mătuşa Elisabeth îi atribuie Stendhal „spaniolismul“ său, adică felul caracterului inspirat de onoare şi generozitate, aventuros şi romantic. Unchiul Romain Gagnon, un bărbat frumos, cu succese printre doamnele din Grenoble, adresînd nepotului sfaturi de strategie amoroasă, completează tabloul familiei de mari burghezi, în mijlocul căreia Henri îşi petrece primii ani ai vieţii.

Copilul nu este deloc fericit, mai ales după moartea mamei. Inima tatălui nu i se deschide niciodată. Mătuşa Séraphine îl urmăreşte. Curînd apare abatele Raillane, sub rigorile căruia sufletul lui Henri devine mereu mai mohorît. Uneori au loc erupţii de violenţă, sancţionate cu asprime. Copilul creşte opunîndu-se mediului familial. Antiregalismul, antiiezuitismul, revoluţionarismul lui Stendhal, adică tot atîtea atitudini care contraziceau pe acele ale familiei, îşi au originea şi în această situaţie. Un refugiu află Henri nu numai în preajma bunicului, dar şi printre servitorii acestuia, bucătăreasa Marion şi bunul valet Lambert, a cărui moarte prin accident îl îndurerează adînc. Curînd se formează în Henri dorinţa de a părăsi mediul familial şi oraşul natal. Repulsia pentru leagănul copilăriei sale îl urmăreşte pînă tîrziu. „Tot ce este josnic şi plat în sensul burghez, va scrie el în *Henri Brulard*, tot ce îmi reaminteşte Grenoble îmi inspiră groază — dar groază este prea nobil, dezgust.“ Devenit elev al Şcolii centrale, el se pasionează pentru studiul matematicilor, cărora le atribuie valori morale. „Mi-au plăcut şi-mi plac încă matematicile, va scrie Stendhal, ca unele care nu admit *ipocrizia* şi *vagul, mes deux bêtes d'aversion.*“ Diligenţa sa matematică îi aduce

succese şcolare şi formarea planului de a se prezenta la concursul de admitere în Şcoala politehnică. Cu acest proiect pleacă Stendhal la Paris, către finele anului 1799.

În drum, la Nemours, îl surprind evenimentele de la 18 brumar pe care nu prea le înţelege : „Eram încîntat că tînărul general Bonaparte se proclamase rege (sic) al francezilor“. La Paris, se mută în apropiere de Şcoala politehnică şi se întîlneşte cu vechii camarazi de la Grenoble. Dar examenul de admitere are loc, fără ca Beyle să se prezinte. Hotărît să guste din plin viaţa capitalei, matematicile sînt uitate curînd. Îmbolnăvindu-se, rămîne în pat trei săptămîni. Cînd se simte ceva mai întremat, se gîndeşte să viziteze pe verii Daru, către care adusese o scrisoare de recomandaţie. Bătrînul Noël Daru îl primeşte în casa lui şi-l îngrijeşte.

Familia Daru făcea parte din aristocraţia administrativă promovată de Napoleon. Dintre cei unsprezece copii ai lui Noël Daru, obţine notorietatea Pierre, funcţionar superior în Ministerul de Război, apoi secretar al acestui departament, intendent general al armatelor în Austria şi Germania şi ministru. Pierre Daru uneşte marile lui capacităţi administrative cu interese şi talente literare, compune versuri şi publică scrieri istorice. Celălalt văr, veselul Martial, îl introduce pe Henri în lumea teatrelor şi-l face să petreacă, în timp ce Pierre îl ataşează cancelariei sale. Cînd, în 1800, Pierre Daru pleacă în Lombardia, însoţind ca inspector al intendenţei pe Napoleon şi Berthier, el invită pe Beyle să-l urmeze după cîtva timp. Drumul duce prin Geneva, unde i se pune la dispoziţie calul lăsat de Pierre, peste muntele Saint-Bernard, prin faţa lordului Bard, unde aude tunetul artileriei. Henri Beyle înaintează ca în vis. Exaltarea lui creşte la Novaro, unde ascultă *Matrimonio Segreto* al lui Cimarosa, care-i provoacă „bucurii îngereşti“ şi culminează la Milano, cu teatrele, cu arta şi femeile lui, printre care frumoasa Angela Pietragrua, soţia unui medic, îi inspiră un amor menit să rămînă deocamdată cast. Aci are el impresia de a fi găsit forma de viaţă cea mai potrivită cu toate înclinaţiile lui. Pe mormîntul său, el va dori să i se sape

inscripția care să consemneze elecțiunea patriei sale: *Arrigo Beyle, milanese*. La început, Beyle își asumă servicii de secretar și de curier pe lîngă Pierre Daru. O săptămînă după lupta de la Marengo, are prilejul să-l vadă pe Napoleon la Scala din Milano. Puternicul Daru obține în curînd pentru el brevetul de sublocotenent în al 6-lea regiment de dragoni și, în această calitate, el ia parte la unele angajamente militare, care-i aduc bunele aprecieri ale generalului Michaud. Sublocotenentul Beyle străbate în lung și lat cîmpiile Lombardiei. Dar, cum în 1802 se îmbolnăvește de friguri, obține un concediu. Petrece trei luni la Grenoble și pleacă apoi la Paris. Ajuns aici, el demisionează din armată și insistențele lui Daru pentru a-l face să renunțe la această idee rămîn inutile. Stendhal preferă să încerce la Paris cariera unui om de litere. Timpul petrecut în Italia devine însă amintirea cea mai prețioasă a tinereții sale. În primul său stagiu italian se precizaseră cîteva din ideile și atitudinile sale fundamentale, cultul lui Napoleon, liberalismul său, pasiunea pentru muzică, admirația pentru ceea ce i se părea a alcătui fondul caracterului italienesc: energia și virtuozitatea.

Stendhal rămîne la Paris pînă la 1805. Martial Daru îl face din nou să viziteze teatrele și culisele lor. Admiră pe Talma, pe Lafond, pe domnișoara Mars, „divina". Frecventează cercurile literare și schițează proiectele unor lucrări dramatice rămase nerealizate, de pildă o comedie în versuri, *Letellier*. Arta versificației nu stătea însă în mijloacele sale și cuvintele de spirit se prezentau cu greutate. Lecturi întinse îi aduc revelația lui Shakespeare, pe care îl așază deasupra tuturor autorilor francezi. Citește și pe filozofii materialiști și senzualiști, pe Hobbes, Condillac, Helvétius, Cabanis, Tracy. Sora Pauline este împărtășită din descoperirile sale. Anul 1804 este acela al încoronării lui Napoleon, la care Stendhal asistă cu sentimente ostile aceluia care trădase idealurile Revoluției. Execuția ducelui d'Enghien îl indignează. Ducînd o viață de *dandy*, frecventînd saloanele, arătîndu-se la Luxembourg și la Tuilleries, dînd o mare atenție amănuntelor vestimentare, Beyle suferă de indigența mijloacelor financiare. Chérubin îi făgăduise o pensie lunară, care îi sosește redusă și, mai totdeauna, cu întîrziere. *Jurnalul* conține numeroase acuzații împotriva avariției paterne. Preocuparea amoroasă este foarte vie. Prin paginile jurnalului trec mai multe siluete feminine. Una din ele prinde consistență. Este Mélanie Guilbert, eleva actorului Dugazon. Cînd Mélanie obține un angajament la un teatru din Marsilia, Beyle o însoțește și crede a-și fi găsit o vocație lucrativă devenind funcționar în comerțul de coloniale al unui oarecare Meunier. Idila durează pînă la începutul anului 1806, cînd Mélanie se înapoiază la Paris, după ce încercase zadarnic să transforme legătura ei cu Beyle într-o căsătorie. Dezgustat de comerțul cu coloniale, funcționarul lui Meunier dorește o carieră mai conformă cu aspirațiile lui. Pierre Daru intervine din nou. Războiul cu Prusia începuse și armatele imperiale se mișcau. Beyle îl însoțește pe Martial în Germania. La 27 octombrie asistă la întoarcerea lui Napoleon în Berlin. Cîteva zile mai tîrziu este numit adjunct al comisarilor de război.

Luîndu-și în primire funcțiunile sale la Brunswick, noul funcționar al intendenței imperiale rămîne în țările germanice pînă în 1810. Pentru a impune populației, își arogă particula nobiliară, numindu-se monsieur de Beyle și compunîndu-și un blazon. În această epocă face el descoperirea unei mici localități, Stendal, orașul natal al lui Winckelmann, al cărui nume va deveni pseudonimul său literar. O idilă trecătoare cu Minna von Griesheim, fiica unui general, îmbogățește tabloul acestei epoci, care nu era, dealtfel, deloc monoton, pentru că domnul de Beyle îndeplinește numeroase și urgente misiuni, se deplasează adeseori, vînează și vizitează curiozitățile țării, citește și ascultă muzică. *Jurnalul* abundă în observații asupra femeilor și bărbaților germani, pe care îi privește cu simpatie, dar cu superioritate. În 1808 părăsește Brunswickul și, după un stagiu de cîteva luni la Paris, pornește din nou spre Germania, însoțindu-l pe Pierre Daru. Prima stație este la Strassburg, unde erau convocați toți comisarii de război. Trebuiau fixate contribuțiile de război și stabilite măsurile în vederea perceperii lor, trebuiau

organizate aprovizionarea și cartiruirea armatelor, exploatarea bogățiilor locale și funcționarea serviciilor administrative. De la Strassburg, Beyle pleacă la Ingolstadt, apoi la Landshut, unde instalează un spital, apoi la Neumarkt, apoi la Alt-Oettingen, unde supraveghează cartiruirea. Trecînd în Austria, întîmpină pretutindeni dezastrele războiului, drumuri și poduri distruse, orașe arzînd. La Ebersberg, pe podul azvîrlit peste rîul Traun, trăsura trece peste cadavre din care țîșnesc măruntaiele. De pe înălțimea mănăstirii Melk admiră peisajul danubian. În apropiere de Viena, au loc bătăliile de la Essling și Wagram, la care Stendhal pretinde a fi asistat. Afirmația este însă ulterioară evenimentelor ; ea se găsește în *Henry Brulard* și în *Vie de Napoleon*. În realitate, în zilele bătăliei de la Wagram, Stendhal se găsea la Viena, suferind de migrenele consecutive infecției pe care o contractase, *il male francese*. Tunurile vuiau în depărtare. Descoperirea Vienei și timpul petrecut în această capitală sînt dintre cele mai plăcute ; despărțirea de ea va fi dificilă. Cînd francezii evacuează Viena, Beyle mai părăsește o dată cartierul general de la Sankt-Pölten pentru a asista, în catedrala Sfîntului Ștefan, la tedeumul cîntat în cinstea împăratului Francisc al II-lea, care lua parte la solemnitate. La începutul anului 1810 este din nou la Paris.

După un scurt stagiu în provincie, Stendhal devine auditor al Consiliului de Stat, cu însărcinări pe lîngă intendentul general al casei împăratului. Serviciul său în intendența armatei, de care nu mai era mulțumit, luase sfîrșit. Vărul Daru intervenise încă o dată. Stendhal străbate acum o perioadă de prosperitate. Are trăsură și cai, întreține o actriță, cîntăreața Angeline Béreyter, dejunează în marile restaurante și frecventează saloanele. Dragostea pentru Elvira, contesa Palfy a amintirilor și a jurnalului, ia acum forme concrete. Dar realizarea vechii aspirații amoroase îl răcește pe visător. Hotărăște atunci să călătorească în Italia. În septembrie 1811 revede Milanul. Intrînd la Scala, este pe punctul să izbucnească în lacrimi. Angela Pietragrua, revăzută din primul moment, cedează de data aceasta. Stendhal comemorează evenimentul, notînd pe bretelele sale : 21 septembrie 1811, ora $11^1/_2$ dimineața. De la Milano călătorul se îndreaptă spre Bologna, Florența, Roma și Neapole. Se abate la Ancona, urmînd pe o oarecare signora Luisa. Dar se înapoiază la Milano, pentru a o regăsi pe Angela, și rămîne aci pînă către sfîrșitul anului, cînd revine la Paris.

În 1812 izbucnește războiul dintre Franța și Rusia. Stendhal obține însărcinări de curier pe lîngă cartierul general. Aventura războiului îl ispitise din nou. În *Istoria picturii în Italia*, autorul pretinde a fi asistat la trecerea Niemenului. Dar Stendhal ajunge din urmă trupele, la Krasnoe, la 24 iunie, adică la mai bine de o lună și jumătate după trecerea Niemenului. Asistă în schimb la luarea Smolenskului, pe care rușii îl incendiază în retragere. Casa în care luase reședință Pierre Daru este salvată cu mare greutate. Stendhal însoțește trupele la intrarea lor în Moscova. Rostopcin aprinsese orașul. Acțiunea acestuia i se pare că are măreția romană. Ce deosebire între Rostopcin și primarul Vienei, care prezentase omagiile sale cuceritorului la Schönbrunn ! Beyle străbate orașul dezolat și pustiu, cu străzile încărcate de mobile prețioase ; printre marile palate, ocolind cercul de flăcări, trăsura i se încovoaie de greutatea prăzilor. În casa de țară a lui Rostopcin pătrunde în biblioteca răvășită și culege din maldărele de cărți un volum de Chesterfield și un manuscris asupra existenței lui Dumnezeu. Napoleon, care asistă în Kremlin la trecerea în revistă a trupelor, îi adresează pentru întîia oară cuvîntul. La 16 octombrie începe retragerea. Beyle primește însărcinarea de a aproviziona trupele și, în timp ce acestea se îndreptau spre Berezina, se distinge asigurînd rațiile de pîine, într-un moment în care foametea începuse să bîntuie. Pierre Daru îi transmite felicitările împăratului și-l admiră văzîndu-l apărînd într-o ținută îngrijită. Frigul devine cumplit în Polonia. La Vilna, soldații astupau găurile din zidul unui spital cu bucăți de cadavre înghețate. La Königsberg, pe cînd traversa o apă, gheața cedează sub greutatea săniei. Prin Danzig și Berlin, ajunge la 31 ianuarie la Paris, după ce îndurase mari lipsuri și-și pierduse toate bagajele.

Timpul pe care-l petrece la Paris pînă către sfîrşitul anului 1813 este mai degrabă trist. Oboseala campaniei ruseşti nu se risipeşte cu uşurinţă. Elvira îl întîmpină cu răceală. Încercarea de a obţine o prefectură eşuează. Cînd începe campania în Saxonia, auditorul Beyle primeşte ordinul de a pleca la cartierul Marii Armate. La Bautzen asistă la bătălia în care trupele franceze se angajează cu cavaleria căzăcească şi dau dovadă de slăbiciune şi indisciplină. Cîteva zile mai tîrziu, un convoi al cartierului general care se îndreaptă spre Goerlitz, prin Niedermarckersdorf, însoţit de o escortă, este atacat de o mică trupă de cazaci. Panica izbucneşte şi drumul către Goerlitz este reluat cu greutate. Aci are el ocazia să vorbească, pentru întîia oară mai pe larg, cu împăratul, căruia îi raportează împrejurările primului angajament de la Niedermarckersdorf. La 4 iunie se încheie armistiţiul şi Beyle este trimis în Silezia, cu noi misiuni de intendenţă. La Sagan el depune o activitate febrilă, pe care o întrerupe boala. Istovit, simte nevoia unui concediu de întremare. Revede Milanul şi o regăseşte pe Angela Pietragrua, face escapade pe ţărmurile lacului de Como şi la Veneţia. Dar la sfîrşitul lui noiembrie 1813 este rechemat.

Trupele aliate se îndreptau acum spre Franţa. Erau necesare noi recrutări şi trebuiau organizate gărzile naţionale. Pentru pregătirea rezistenţei armate, împăratul trimite cîte un om de încredere pe lîngă diferitele divizii militare. În Dauphiné este delegat senatorul de Saint-Vallier, însoţit de auditorul Beyle. Noua activitatea a acestuia îl readuce astfel în oraşul natal, la Grenoble. Cum populaţia se arăta descurajată şi neîncrezătoare, în urma victoriilor aliaţilor, Beyle semnează împreună cu Saint-Vallier o proclamaţie. Campania din Dauphiné s-a soldat cu retragerea trupelor imperiale în faţa austriecilor. Dar Beyle se cheltuieşte în tot acest timp cu un zel patriotic, unanim preţuit. În primele luni ale anului 1814, se îndreaptă către Paris şi are ocazia să observe oboseala şi demoralizarea ţării. Cîteva zile după sosirea sa, ruşii iau cu asalt Montmartre. Parisul capitulează. Cînd Napoleon cade, Beyle semnează împreună cu toţi membrii Consiliului de Stat, o adeziune faţă de actele Senatului şi

ale Guvernului provizoriu, care hotărîse restaurarea Bourbonilor. Consiliul de Stat este însă dizolvat şi Stendhal rămîne pe dinafară, cu o pensie redusă la jumătate din apuntamentele primite ca adjunct al comisarilor de război. Pleacă încă o dată în Italia, unde asistă din depărtare şi cu oarecare detaşare la evenimentul fugii Bourbonilor şi la revenirea lui Napoleon pentru răstimpul celor 100 de zile.

În acest moment începe cariera literară a lui Stendhal. Încă din 1815 el publicase volumul *Lettres écrites de Vienne, en Autriche, sur le célèbre compositeur Joseph Haydn, suivies d'une vie de Mozart et de considérations sur Métastase et l'état présent de la musique en France et en Italie,* sub pseudonimul Louis-Alexandre-César Bombet. Lucrarea era o traducere, cu puţine modificări şi adăugiri, după italianul Carpani, în capitolele privitoare la Haydn. C. Winckler, care el însuşi se inspirase din Schlichtegroll, dăduse materia capitolelor relative la Mozart. G. Baretti şi Sismondi alimentase ultima parte a lucrării, aceea consacrată lui Metastasio. Cartea n-a avut nici un succes şi, după trei ani, editorul Didot a oferit-o din nou publicului îmbrăcînd-o într-o nouă copertă, cu titlul simplificat : *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase.* Opera nu atrage nici acum atenţia publică, dar este tradusă de mai multe ori în englezeşte, la Londra în 1817 şi 1818, în America în 1829 şi 1839. Unul din autorii folosiţi cu abuz de falsul Bombet, italianul Carpani, protestează în 1816 într-o revistă italiană din Padova. Bombet răspunde în *Le constitutionnel,* minimalizînd incidentul. Oare Hume poate fi acuzat de a fi plagiat pe Rapin-Thoiras pentru a fi afirmat că regina Elisabeta era fiica lui Henri al VIII-lea ? Mai originală, deşi încă plină de reminiscenţe şi împrumuturi, este *Histoire de la peinture en Italie,* al cărei prim volum apare în 1817, în acelaşi an cu impresiile italiene adunate în *Rome, Naples et Florence,* sub pseudonimul Stendhal. Pînă în 1821, Stendhal rămîne la Milano, ducînd o viaţă după gustul său. Frecventează reprezentaţiile Scalei. Este intimul cîntăreţei Elena Vignano, „divina Nina". În loja monseniorului Brema se întreţine

cu Byron. Cunoaște pe romanticii italieni, pe Monti, pe Silvio Pelico, pe Berchet. Angela Pietragrua, regăsită încă o dată, îl înșală. Se îndrăgostește de Matilda Dembowschi, născută Viscontini. Iubirea pentru Matilda, cea mai adîncă pe care a încercat-o Stendhal vreodată, rămîne însă nefericită. Acordînd favoarea sa poetului Ugo Foscolo, doamna Dembowschi caută să-l îndepărteze pe nefericitul ei adorator francez, care nu se poate consola, dar îi va păstra o amintire tandră și fidelă. În 1819, moare Chérubin Beyle. Stendhal își întrerupe șederea la Milano, pentru a-și regula drepturile succesorale. Înapoiat în Italia, el simte însă cum atmosfera se schimbase în jurul său. Patrioții italieni îl consideră drept un agent al Bourbonilor, în timp ce poliția austriacă îl crede afiliat carbonarilor și primejdios. Expus în orice moment expulzării, indispus de răceala cercurilor liberale și deznădăjduit de indiferența Matildei, Stendhal se hotărăște să plece în Franța. Deznădejdea sa este atît de adîncă, încît nutrește gînduri de sinucidere. În iunie 1821 se stabilește la Paris.

Epoca dintre 1821 și 1830, cea mai lungă pe care Stendhal a petrecut-o în capitala Franței, înmulțește lucrările sale literare. În 1822 publică *De l'Amour*, urmată de *Racine et Shakespeare* în 1823 și 1825, de o nouă ediție a scrierii *Rome, Naples et Florence* în 1826, de romanul *Armance* în 1827, de *Promenades dans Rome* în 1829. Șirul tuturor acestora culminează în 1830 cu *Le Rouge et le Noir*. Odată cu această intensă activitate literară, Stendhal frecventează saloanele, face multe cunoștințe noi și dobîndește reputația unui om de spirit, ale cărui cuvinte erau repetate. Stendhal a atribuit, în *Souvenirs d'égotisme*, animația mondenă a răstimpului de după 1821 nevoii de a consola durerea despărțirii sale de Matilda și curiozității politice. Comprimînd melancoliile sale, manifestarea mondenă a lui Stendhal se caracterizează printr-un fel paradoxal și provocator. Un dublu curent, de interes și vesele amiciții, dar și de antipatie, se formează în jurul omului, îndrăzneț în replicile sale, adeseori cinic, și a scriitorului care va trece multă vreme drept un simplu diletant amuzant. Figura socială a lui Stendhal își dobîndește relieful ei în aceeași epocă. Omul este un antilegitimist, un dușman al Bourbonilor și al iezuiților, un anticlasic, trăgînd săgețile sale împotriva Academiei. Urmărește cu epigramele sale pe Ludovic al XVIII-lea și pe Carol al X-lea. Atacă pe preoți și pe nobili, pe care îi numește „marii inamici ai oricărei civilizații". Frecventările sale îl duc în lumea teatrelor și în saloanele opoziției literare ale vremii. Este intimul marii cîntărețe, madame Pasta. Într-o zi, după ce publicase *Istoria picturii în Italia*, pe care i-o trimisese, Destutt de Tracy vine să-l viziteze, provocîndu-i emoția cea mai vie. Autorul *Elementelor de ideologie* era unul din gînditorii cei mai admirați de Stendhal. Stabilindu-se la Paris, se gîndește să se prezinte domnului și doamnei de Tracy și devine obișnuitul salonului lor. Aci cunoaște el pe istoricul Augustin Thierry și pe generalul Lafayette, întreprinzător pe lîngă femei cu toată vîrsta lui înaintată. Prietenia cu demnul filozof de Tracy se răcește însă cînd Stendhal îi comunică proiectul, în cazul participării la puterea de stat într-un nou regim politic, de a închide pe emigranți într-unul din departamentele din sud și de a ordona împușcarea lor la orice încercare de evadare. Proiectul era o simplă butadă. Dar bătrînul „ideolog" o gustă tot atît de puțin ca și zvonul care îl indica pe Stendhal drept amantul cîntăreței Pasta. Frecventările lui Stendhal în saloanele lui Tracy încetează în acest moment. Reputația de imoralitate și iacobinism a lui Stendhal se accentuează cînd într-un salon liberal al vremii, acel al doamnei Aubernon, unde se întîlnește cu pictorul Ary Scheffer, cu istoricii Mignet și Thiers, cu poetul revoluționar Béranger, care găsește în el un admirator, și cu filozoful Victor Cousin, a cărui retorică destul de goală o recunoaște curînd, declară că dorește moartea ducelui de Bordeaux, fiul lui Carol al X-lea. La recepțiile lui Delécluze, criticul de artă al jurnalului *Les Débats*, Stendhal întîlnește adeseori pe Sainte-Beuve și pe polemistul Paul-Louis Courrier, a cărui factură de spirit îi convenea de minune. În acest grup, tînărul economist Cerclet, redactorul jurnalului saint-simonist *Le Producteur*, citește într-o zi programul său. Stendhal re-

plică printr-o broşură : *D'un nouveau complot contre les industriels* (1825), în care îşi exercită sarcasmul împotriva pretenţiei marilor industriaşi de a fi singurii factori utili într-o societate. Dar prietenul cel mai intim al acestei epoci este, în afară de R. Colomb, de baronul Mareste şi de napolitanul di Fiori, corespondenţii săi, scriitorul Prosper Mérimée, spirit înrudit cu acel al lui Stendhal, prin luciditatea lui fără iluzii, prin cultul pentru toate formele energiei umane, prin curiozitatea pentru civilizaţiile străine, tot atîtea aspiraţii comune care confereau grupului lor un loc aparte în mijlocul generaţiei romantice. Colomb şi Mérimée sînt oamenii care l-au cunoscut mai bine pe Stendhal şi acei care, în însemnările ce i le-au consacrat, au lăsat pentru toată cercetarea viitoare baza cunoaşterii scriitorului, a caracterului şi a operei lui.

Epoca pariziană a lui Stendhal a fost întreruptă de dese călătorii în Italia şi Anglia. În 1823 şi de la 1825 înainte, în fiecare an Stendhal revede Roma. La 1 ianuarie 1825, cînd se afla din nou la Milano, el primeşte invitaţia poliţiei austriece de a părăsi oraşul în douăsprezece ore. Şeful poliţiei înaintase autorităţilor superioare un raport care divulga în autorul scrierii *Rome, Naples et Florence* şi *Histoire de la peinture en Italie* un duşman al Austriei şi al legitimităţii, un calomniator al atîtor persoane respectate, în ciuda ospitalităţii care i se acordase, un spirit antireligios şi un revoluţionar primejdios. Călătoriile lui Stendhal în Anglia se succed în 1817, 1821 şi 1826, cînd ia cunoştinţa cea mai temeinică despre civilizaţia insulei britanice şi despre felul oamenilor care o locuiesc. Episoadele amoroase, acel cu pasionata şi senzuala Metta, cu bizara madame Azur a amintirilor, întregesc tabloul acestei epoci. În 1830, Stendhal se apropie de 50 de ani. Reputaţia lui literară rămăsese dintre cele mai modeste. Toate încercările lui de a-şi reface situaţia publică eşuaseră sub regimul detestat al Bourbonilor. Situaţia lui materială devenise dintre cele mai grele. Articolele pe care le publică în ziarele şi revistele pariziene şi acele trimise la Londra publicaţiei *The New Monthly*

Magazine, alcătuind materia aşa-zisului „Curier englez", sînt o slabă resursă. Credinciosul Colomb primeşte din nou confesiunea gîndurilor de moarte. În 1829 are loc însă un episod care îi schimbă ideile. Murise papa Leon al XII-lea, şi curtea franceză dorea să-şi precizeze atitudinea faţă de problema alegerii noului papă. Printr-un prieten, Amédée de Pastouret, Stendhal, care trecea drept un bun cunoscător al curiei romane, este rugat să prezinte un memoriu asupra diverşilor cardinali şi să propună o candidatură. Memoriul, conchizînd la susţinerea cardinalului di Gregorio, este foarte apreciat de Carol al X-lea. Împreună cu Colomb şi Pastouret, care ducea cu sine un milion de franci din caseta particulară a regelui, pleacă în mare secret la Roma, urmînd itinerarii deosebite. Ambasadorul Franţei era Chateaubriand. Alegerea lui di Gregorio reuşeşte şi ipoteza electivă a lui Stendhal este confirmată. Legăturile acestuia cu Ministerul de Externe fuseseră astfel stabilite. Dar abia schimbarea situaţiei politice în 1830 dă o întorsătură nouă carierei lui Stendhal şi-l introduce în epoca cea mai de seamă a creaţiei sale literare.

Tulburările care au loc la Paris, în urma publicării ordonanţelor lui Polignac, îl găsesc mai întîi sceptic pe Stendhal. Dar cînd, la 29 iulie, asistă la iureşul populaţiei asupra Luvrului şi cînd vede steagul tricolor fluturînd din nou asupra Tuileriilor, entuziasmul lui izbucneşte împreună cu ura împotriva oamenilor Restauraţiei. Pedeapsa detenţiunii pentru semnatarii ordonanţelor i se pare prea uşoară, explicabilă numai prin degenerarea burgheziei pariziene. Pe tronul Franţei, Stendhal îşi făcea iluzia că ar fi potrivit ducele d'Orléans, reprezentantul „centrului stîng", a cărui orientare politică şi ale cărui calităţi personale credea mai demult că le poate aprecia. Ducele d'Orléans, devenit Ludovic-Filip, este dus în triumf la primărie, însoţit de generalul Lafayette.

Noul regim al regelui burghez devine favorabil lui Stendhal. La sfîrşitul lunii septembrie, contele Molé, după recomandaţia lui di Fiori şi a doamnei Victor de Tracy, nora filozofului, îl numeşte consul al Franţei la Triest. Plecat să-şi ia postul în primire, el nu rămîne acolo decît

pînă la sfîrşitul anului, pentru că Metternich, cancelarul Austriei, socoteşte indezirabil în teritoriile apostolice un om cu reputaţia iacobină a lui Stendhal şi refuză exequatur-ul. După lungi tratative, Stendhal este numit consul la Civitavecchia, un mic port mediteranean aparţinînd statului pontifical, unde noul titular al consulatului francez ajunge la începutul anului 1831. Rapoartele pe care acesta le trimite ministerului fac onoare talentelor lui diplomatice. Dar viaţa la Civitavecchia este din cale-afară de monotonă. Unele ceasuri le petrece Stendhal în magazinul de antichităţi al lui Bucci. Altfel, nici unul din cercurile atît de necesare vervei şi spiritului său, nici o viaţă artistică, nici o prezenţă feminină la orizontul zilelor pustii. Începe atunci să scrie. În 1832 redactează *Souvenirs d'égotisme,* conţinînd amintirile sale din ultima epocă pariziană, în 1834—1835 lucrează la un nou roman, *Lucien Leuwen,* în 1835—1836 notează în *Vie de Henry Brulard* evenimentele copilăriei şi adolescenţei sale. Se gîndeşte în acelaşi timp să se căsătorească. Dar curtea făcută unei domnişoare Vidan, fiica unui om foarte modest, un francez instalat la Civitavecchia, este respinsă, cînd familia primeşte veşti, culese la Grenoble, despre reputaţia de impietate a consulului Franţei. Stendhal părăseşte adeseori postul său, beneficiind de toleranţa şefului său direct, ambasadorul Franţei la Roma, dl. de Saint-Aulaire. Aci se bucură el de ospitalitatea pictorului Horace Vernet, directorul şcolii franceze instalată la Villa Medicis. Prieteni francezi, aflaţi în călătorie, sînt însoţiţi adeseori de Stendhal. Ministrul de Externe, Sébastiani, este nemulţumit de multele-i absenţe şi, la un moment dat, se gîndeşte să-l recheme. În 1833, un concediu îl readuce pentru scurt timp la Paris. La înapoiere, între Lyon şi Avignon, pe vaporul care cobora pe Rhône, întîlneşte pe Alfred de Musset şi George Sand. Aceasta va schiţa, în memoriile sale, un tablou simpatic al omului atît de vesel şi spiritual sub aparenţa lui greoaie. Stendhal revine la Paris abia în 1836, cu prilejul concediului care de data aceasta durează trei ani. Este vremea în care scrie *Cronicile italiene,* publicate de *Revue des Deux*

Mondes, şi *La Chartreuse de Parme.* Mérimée îl introduce în societatea contesei de Montijo, instalată vremelnic la Paris împreună cu cele două fete ale sale, Eugenia şi Pasquita, dintre care cea dintîi va deveni soţia lui Napoleon al III-lea şi împărăteasa francezilor. Cum Mérimée, în calitate de inspector al monumentelor istorice, călătorea adesea, Stendhal îl însoţeşte în diferite puncte ale Franţei. Întreprinzînd şi alte drumuri, care îl duc pînă dincolo de graniţele Franţei, el strînge materialul *Memoriilor unui turist,* apărute în 1838. În acelaşi an, revede Londra, unde îl vizitează pe Sutton Sharpe, corespondentul său.

Sentimentele sale faţă de regimul burghez al lui Ludovic Filip evoluaseră în vremea aceasta. Vechiul entuziasm făcuse loc unei aversiuni adeseori declarate. Corupţia şi ipocrizia regimului îi devin mereu mai evidente. Încă din 1831, scriindu-i lui Mérimée, crede a putea afirma că „noroiul i-a trecut de cap", o remarcă pe care Mérimée o confirmă, agravînd-o. Se ridică împotriva proceselor de presă şi a prigonirilor faţă de muncitorii revoltaţi, căzuţi apoi sub gloanţele guvernului. Politica externă a lui Ludovic-Filip i se pare umilitoare pentru Franţa.

Nutrind astfel de sentimente faţă de regimul regelui burghez, el urmăreşte cu simpatie toate formele opoziţiei. Cabinetul Molé solidarizase împotriva lui coaliţia condusă de Guizot şi susţinută de Thiers şi Odilon Barot. Cînd, în 1839, noile alegeri parlamentare aduc opoziţiei un spor de cincizeci de locuri, Molé demisionează. Stendhal se înapoiază la postul său în vara aceluiaşi an şi constată că atmosfera devenise irespirabilă. Vechile neajunsuri se complicau acum cu intrigile ţesute împotriva sa de un funcţionar al Consulatului, numitul Lysimaque Tavernier, care nu se sfia să-şi înnegrească şeful în faţa guvernului pontifical, denunţîndu-l ca ateu, revoluţionar şi iacobin. Sănătatea lui Stendhal devine din ce în ce mai şubredă. Guta îl chinuieşte. În 1841 demisionează deci şi se înapoiază la Paris. Semnele unui sfîrşit apropiat se înmulţesc. Un prim atac de apoplexie este urmat de curioase amnezii. La 22 martie 1847 atacul de apoplexie se

repetă, pe stradă, în fața Ministerului de Externe și, în noaptea următoare, Stendhal moare. Mérimée, împreună cu alți doi prieteni, îl conduce la cimitirul Montmartre, unde odihnește și astăzi.

CARACTERUL OMULUI

Împrejurările vieții lui Stendhal au pus în lumină unele din trăsăturile caracterului său. Dar analiza acestuia poate fi continuată. Întregirea portretului stendhalian este cu atît mai necesară cu cît principala temă a scriitorului, aceea la care a revenit necontenit și pe care a tratat-o în toate formele, a fost zugrăvirea propriei sale personalități și a conflictelor sale. Nu numai operele sale filozofice, ci și jurnalele sale de călătorie pun în centrul lor pe omul care le scrie, încît Stendhal a putut afirma odată că nu se ocupă de oameni, de întîmplări și de opere de artă, ci numai despre felul său propriu de a le vedea. Chiar în creațiile sale așa-zicînd „obiective", în narațiunile și romanele sale, el se figurează pe sine însuși, în felul său propriu de a fi și în felul aspirațiilor sale. Temelia tuturor creațiilor stendhaliene este prin excelență autobiografică. Octave de Malivert și Julien Sorel, Lucien Leuwen și Fabrice del Dongo sînt într-un mod oarecare Stendhal el însuși. Pentru a înțelege bine personajele stendhaliene este deci nevoie a cunoaște chipul omului care le-a conceput, liber de mască și travestire. Acest chip poate fi reconstituit atît din fragmentele în care Stendhal a încercat să se zugrăvească în chip direct, în special din *Souvenirs d'égotisme* și *Vie de Henry Brulard,* cît și din unele din amintirile oamenilor care i-au stat aproape și l-au cunoscut mai bine. Caracterul omului, așa cum a fost răsfrînt de sine însuși și cum a fost văzut de alții, trebuie să ne dea, împreună cu analiza concepțiilor lui filozofice și politice, cheia bunei înțelegeri a operei sale.

Este necesar să adăugăm îndată că, deși Stendhal a fost necontenit preocupat de ideea de a se cunoaște, zugrăvindu-se și povestindu-se mereu, tendința aceasta se

însoțește cu aceea de a se ascunde și masca. Prima sa operă apare sub pseudonimul César Bombet, celelalte sub pseudonimul Stendhal, devenit celebru. Scrisorile și articolele sînt iscălite cu numele de împrumut cele mai variate: Adolphe de Seyssel, A. L. Capello, A. L. Champagne, Baron Boutonet, Baron Brisset, Baron Dormant, Caumartin, Chaudron Rousseau, Darlincourt, D. Bohaire, Libraire, De la Palice-Xaintraille, Domenico Vismara, ingénieur à Novara, Edmond de Charensy etc., etc. S-a stabilit o listă conținînd 171 de astfel de pseudonime. Jurnalele sale mișună de indicații false, dintre care unele au fost amintite mai sus, în povestirea împrejurărilor vieții. Scrisorile sînt adeseori datate fals, arătîndu-se alte date și zile decît acelea de unde și cînd fuseseră trimise. În manuscrise, unele cuvinte sînt transcrise cu abreviații sau în anagrame: *Religion* devine *groin*, *prêtre* apare ca *reprêt*, *absurde dévotion* se transformă în *surdeab tiondévo*, *jésuite* este redat prin *tejé*, *testament* prin *metesta*, *pairs* prin *sraip* etc. Femeile pe care le-a iubit sînt mai totdeauna indicate prin alte nume decît acelea purtate de ele în realitate. Dar această aplecare de a se ascunde și de a-și disimula gîndurile este determinată fie de teama pe care i-o inspira poliția vremii, mai cu seamă în timpul petrecerii sale în Italia, fie de dorința de a uimi sau de a-și amuza prietenii. Fondul caracterului său a rămas însă totdeauna veridic și sinceritatea absolută, oroarea de ipocrizie și convenționalism, scrupulul exactității alcătuiesc izvoarele încîntării cu care străbatem mărturiile paginilor sale intime.

Inspirat de patosul adevărului, Stendhal a fost unul din oamenii care au resimțit mai puternic greutatea de a-l cuprinde atunci cînd este căutat în direcția cunoașterii de sine. Alți autobiografi și-au compus despre ei înșiși o imagine oarecum consolidată, încît au putut să-și povestească viața și să-și picteze caracterul așa cum ar fi făcut-o despre niște personalități străine. Stendhal este însă izbit de o anumită perplexitate atunci cînd se hotărăște să vorbească despre sine însuși. Sentimentul scurgerii continue a vieții sufletești, care face ca individul în acțiunea cunoașterii de sine să devină altul prin chiar

punerea în mişcare a acestui act, conştiinţa dificultăţilor legate de dorinţa de a se oglindi în prezent şi mai cu seamă în trecut împrumută scrierilor autobiografice ale lui Stendhal nota lor atît de modernă. „Să vedem, citim în *Souvenirs d'égotisme*, dacă, făcîndu-mi examenul de conştiinţă, voi putea să ajung la ceva pozitiv şi care să rămînă mult timp adevărat pentru mine. Ce voi gîndi despre ce mă simt dispus să scriu, recitind paginile de faţă către 1835, dacă voi mai trăi atunci ?" Şi mai departe : „Nu mă cunosc deloc pe mine însumi şi lucrul mă dezolează atunci cînd cuget la împrejurarea aceasta, uneori, în timpul nopţii". În *Vie d'Henry Brulard*, mărturia perplexităţii în cunoaşterea de sine revine de mai multe ori. „Ce ochi se pot oare vedea pe ei înşişi ?" se întreabă scriitorul într-un rînd. Autocaracterizările sale ezitante iau forma unor întrebări : „Am oare caracterul trist ?" Şi altă dată : „Am fost oare un om de spirit ? Am avut oare vreun talent ?" „Sînt oare vesel din fire ?" Din nevoia de a ieşi din impasul acestor ezitări se hotărăşte el să-şi scrie autobiografia : „Voi şti poate cînd voi termina, în doi sau trei ani, cum am fost, vesel sau trist, om de spirit sau prost, curajos sau fricos şi, în fine, fericit sau nefericit".

Lucrarea autobiografică nu se desfăşoară pentru Stendhal fără numeroase scrupule. A întrebuinţa mereu cuvîntul *eu* şi *al meu* trezeşte mai întîi împotrivirea scriitorului. Subiectivismul romantic, în genul lui Chateaubriand, îi repugnă. Cititorul cel mai binevoitor s-ar putea revolta. „Există un singur antidot care poate face pe cititor să uite eternul eu : perfecta sinceritate". Numai adevărul garantează durata unei opere. Benvenuto Cellini este *adevărat*, observă Stendhal, nu însă şi Marmontel, om de formaţie iezuitică şi academică, ale cărui memorii el mărturiseşte a nu fi avut niciodată răbdarea să le străbată în întregime. Cîte precauţii sînt însă necesare pentru a nu minţi ? La începutul primului capitol al lui *Henry Brulard*, autorul afirmase că a luat parte, în 1809, la bătălia de la Wagram. Dar după cîteva pagini se corectează : „Nu, cititorule, n-am fost soldat la Wagram".

Moda vremii cerea oricui să declare a fi servit sub Napoleon. Autobiograful recunoaşte faptul cu umilitate şi rectifică neadevărul ce-i scăpase.

Veracitatea inspiră întreaga viaţă intelectuală a lui Stendhal. De aci rezultă oroarea sa pentru emfaza lui Rousseau sau pentru stilul vag al lui Cabanis, ale cărui idei le accepta totuşi. Retorica lui Chateaubriand îi este de asemeni nesuferită. Racine i se pare un ipocrit. Exprimarea în versurile lungilor tirade, întrebuinţarea cuvîntului nobil şi general, a lui *coursier* în loc de *cheval*, i se par un efect al ipocriziei. Am văzut preţuirea pe care el o acorda matematicilor, ca unele care exclud ipocrizia şi vagul. Cînd, în timpul unei bătălii, un colonel exclamă cu emfază în apropierea sa : „Iată o bătălie de giganţi", impresia de măreţie se strică pentru el îndată. Iubirea adevărului, repulsia pentru tot ce-l alterează sau ascunde, atitudinile prefăcute şi falsele podoabe, exprimarea artificială şi declamaţia găunoasă determină simpatiile şi antipatiile lui Stendhal. Ateismul lui este una din formele oroarei de ipocrizie. Prin reacţie faţă de maniera retorică a lui Chateaubriand, ne asigură el că s-a hotărît să-şi scrie romanele în stilul sec, care i-a fost uneori reproşat.

Veracitatea intelectuală nu se întovărăşeşte însă la Stendhal cu uscăciunea spiritului şi a inimii. Contemporanii şi-au amintit adeseori spiritul, verva, veselia lui, care nu dispreţuiau deloc viaţa de societate şi succesul monden. Unii contemporani au vorbit chiar despre *fatuitatea* lui şi autobiograful nu respinge cu totul acuzarea. Spiritul lui Stendhal ia uneori forme sarcastice. „Înţeleptul di Fiori mă învinovăţeşte de ironie ascunsă sau, mai degrabă, rău ascunsă, aparentă, fără voia mea, în colţul drept al gurii". Scriitorul avea facultatea de a surprinde ridicolul străin şi arta de a-l imita. „Cînd trece pe stradă un om afectat, mărturiseşte el, îi imit mina şi rîd. Instinctul meu mă face să-i imit mai mult mişcările şi poziţiile afectate ale figurii decît acelea ale corpului. La Consiliul de Stat imitam fără să vreau şi în mod primejdios aerul important al faimosului conte Regnault de Saint-Jean-d'Angély, aşezat la trei paşi de mine, cînd, pentru a auzi

mai bine pe colericul abate Louis, își cobora gulerul prea înalt al cămășii." Aceste deprinderi par a-i fi făcut mulți inamici. Din partea acestora poate să-i fi venit reputația de răutate. Desigur, în copilărie, în luptă cu mediul familiei, are unele reacțiuni violente, este „sumbru, morocănos și nemulțumit". Tatăl său crede a recunoaște în el un „caracter atroce". Dar Stendhal știe că înaintarea în conștiința forțelor sale, prin succesele vieții, l-a vindecat de ceea ce a putut să fie răutatea sa în copilărie. Totuși, chiar mai tîrziu, el nu ezită în fața unui cuvînt de spirit, chiar cînd acesta este răutăcios. „Cînd mi se prezintă un cuvînt de spirit, spune el, îi văd hazul și nu răutatea." Viața a amendat această pornire. Fondul lui Stendhal nu este deci rău. Prietenii mai pătrunzători au recunoscut-o. „Filippo Caetani, citim în *Henry Brulard*, îmi făcea dreptate recunoscînd că sînt unul din oamenii cei mai puțin răi pe care i-a văzut, deși aveam reputația unui om spiritual, dar mai ales rău și imoral — imoral pentru că am scris despre femei în *De l'Amour* și pentru că, fără vola mea, îmi bat joc de ipocriți, corp respectabil la Paris." Dar pentru că protestarea în numele bunătății și al moralei l-ar putea face să cadă în capcana ipocriziei detestate, Stendhal retractează îndată, cu acel scepticism, cu acea lipsă de iluzii, cu privire la sine și la alții, cu acea conștiință a limitelor sale care trebuie să fi alcătuit farmecul omului : „În fond, iubite cititor, nu știu deloc ce sînt : bun, rău, spiritual, prost. Ceea ce știu foarte bine sînt lucrurile care îmi produc suferință sau plăcere, pe care le doresc sau le urăsc. Un salon de provinciali îmbogățiți, de pildă, este *ma bête noire*. Vine apoi un salon de marchizi sau de mari cordoane ale legiunii de onoare, care etalează morala. Dar un salon de 8 sau 10 persoane în care toate femeile au avut amanți și unde conversația este veselă, bogată în anecdote, unde, la miezul nopții, se servește un punci ușor, este locul din lume unde mă simt mai bine. Acolo, în centrul meu, prefer să ascult pe alții decît să vorbesc eu însumi. Cad atunci, cu plăcere, în tăcerea fericirii." Întregul fel stendhalian de a fi, scrupulul lui intelectual, aversiunile și afinitățile lui, ura împotriva convenționalismului, sociabilitatea, cultivarea senzației delectabile sînt consemnate deopotrivă în acest pasaj.

Formula fericirii stendhaliene este una din cele mai caracteristice pentru cunoașterea omului. Această formulă este a unui diletant. „N-am fost niciodată un om ambițios." Ceea ce a rîvnit numai a fost senzația de artă, peisajul sugestiv, stările de sensibilitate. „Starea obișnuită a vieții mele a fost aceea de amant nefericit, iubind muzica și pictura, plăcerea izvorîtă din produsele acestor arte și nu din practica lor stîngace. Am căutat vederea peisajelor frumoase ; numai pentru aceasta am călătorit. Peisajele au fost pentru mine ca un arcuș cîntîndu-mi pe suflet... Silueta stîncilor în apropiere, mi se pare, de Arbois și venind de la Dôle, pe drumul cel mare, a fost pentru mine ca o imagine sensibilă și evidentă a sufletului Matildei." Iar în altă parte : „Am fost un visător pasionat, privind cerul, totdeauna pe punctul de a fi strivit de o trăsură". „Am trăit totdeauna în stare de profundă emoție, pot îndrăzni s-o spun ? Dar e poate fals, *am fost un poet*. E adevărat, nu în felul lui Delille, dar ca Tasso, ca o sutime din Tasso, dacă permiteți orgoliul." Stendhal revine mereu la mărturia sensibilității sale. „Natura mi-a dat nervi delicați și epiderma sensibilă a unei femei." „Cea mai mare plăcere a mea a fost să visez." Altă dată el crede a găsi locul său în clasificarea temperamentelor a lui Cabanis. „Am încercat toate simptomele temperamentului melancolic." Acest fel de a fi explică lipsa lui de succes, timiditatea lui față de femei, eternele lui eșecuri, care îi dau la un moment dat reputația unei deficiențe sexuale, pe care o va descrie în *Armance*. Compensația îi venea în forma aptitudinii la fericire, care l-a făcut adesea în dragoste, în fața naturii și artei „beat, nebun de fericire și de bucurie... în culmea fericirii pe care o ființă umană o poate simți".

Dar sensibilitatea, înclinarea spre reverie, diletantismul nu corup și nu moleșesc caracterul său. Stendhal detestă tot ce este plat și josnic, dar se exaltează pentru ce este generos și romantic. Am văzut că autobiograful numea această trăsătură a caracterului „spaniolismul" său. În paginile sale, el își istorisește duelurile și socotește a fi fost într-o astfel de împrejurare „deloc vorbă-

reţ, dar foarte brav". „În împrejurările mari, adaugă el, sînt natural şi simplu." Nu o dată a exprimat Stendhal dispreţul lui pentru fiinţele slabe şi simpatia pentru naturile puternice şi pasionate. Slăbiciunea i se pare o formă a josniciei. Chiar violenţa şi cruzimea i se par preferabile.

Toate aceste caracterizări sînt confirmate şi uneori îmbogăţite de contemporani. Prietenul din copilărie, Romain Colomb, acela care va deveni executorul său testamentar, notează relativa indisciplină a caracterului lui Stendhal, orientarea lui după impresia momentană, goana neîncetată după plăcere. „Beyle, scrie Colomb, a adorat totdeauna neprevăzutul, neputîndu-se pleca în faţa nici unei constrîngeri, în insurecţie permanentă faţă de orice obligaţie de îndeplinirea căreia nu era legată nici o plăcere." Comportările lui Stendhal au fost adeseori zugrăvite. Doamna Ancelot, autoarea unei scrieri despre *Saloanele Parisului* din 1857, povesteşte apariţia lui Stendhal în propriul ei salon, după ce se anunţase ca un domn César Bombay, dîndu-se drept un furnizor de ciorapi al armatei şi debitînd în faţa asistenţilor necunoscuţi şi uluiţi improvizaţia sa despre excelenţa mărfurilor pe care pretindea că le vinde. La adăpostul acestei mistificări, falsul Bombay putea să azvîrle săgeţile sale împotriva societăţii de artişti şi literaţi adunaţi în salonul doamnei Ancelot care, sufocată de pofta de a rîde, trebui să părăsească încăperea. Ocupîndu-se de memoriile lui Delécluze *(Souvenirs de soixante années)*, Sainte-Beuve, care îl întîlnise adeseori în reuniunile acestuia, aminteşte că Stendhal era acela care le însufleţea cu verva lui neistovită. Colomb întăreşte reputaţia de veselie a scriitorului, dar, ca unul care s-a apropiat mai mult de intimitatea lui, cunoaşte şi cealaltă latură, mai ascunsă, de mizantropie şi melancolie. „Tristeţea, dezgustul de viaţă" se însoţeau adeseori cu sentimentul că este urmărit de inamici, cu un fel bănuitor, crescut pînă la proporţiile unei manii. „Întocmai ca J.-J. Rousseau, Beyle credea că are mulţi duşmani şi se preocupa adesea de ce pot încerca aceştia pentru a-i dăuna. Cu această tristă monomanie şi, după unele pasaje ale scrierilor sale, ar fi putut să fie presupus rău şi vindicativ, dar nimeni pe lume n-a fost aceasta mai puţin ca el,

era incapabil de ură." Scepticul lucid avea totuşi un mod curajos şi oarecum dogmatic de a-şi susţine opiniile. Dandysmul lui Stendhal este de asemeni notat de Colomb, supunerea la modă, preocuparea vestimentară. În sfîrşit, în ciuda uşurinţei lui de a se decide la o nouă călătorie şi a neîncetatei lui activităţi, Colomb crede a fi recunoscut în prietenul său o dispoziţie apatică.

Unele trăsături expresive adaugă portretului stendhalian Prosper Mérimée. Deşi între cei doi prieteni era o mare deosebire de vîrstă (Stendhal fiind cu douăzeci de ani mai în vîrstă), Mérimée a pătruns adînc în firea omului devenit pentru el un maestru fără ferulă, fără atitudini pontificale, consimţind să se alăture cu simplitate aceluia în care recunoscuse, din primul moment, un talent de primul ordin. Mérimée consemnează originalitatea caracterului lui Beyle, intoleranţa lui faţă de proşti şi plicticoşi, apoi o anumită „uşurătate, zăpăceală, inconsecvenţă în cuvinte şi acţiune". Dominat de imaginaţie, reacţiunile acestuia par a fi avut ceva brusc şi de-a fi fost determinate mai ales de stările de entuziasm. Totuşi, veleitatea lui Stendhal era de a se conduce totdeauna de raţiune, de logică, ceea ce îi dădea oarecare impacienţă faţă de părerile deosebite ale altora. Primea totuşi fără nici o iritare critica prietenilor asupra lucrărilor sale literare, chiar cînd aceştia foloseau cuvîntul dur. Mérimée ne vorbeşte şi el despre veselia lui Stendhal, manifestată în dispreţul convenienţelor şi al susceptibilităţilor. În schimb, nu tolera deloc aerele de superioritate ale altora, după cum respingea orice formă a constrîngerii. Mare grijă depunea Stendhal să nu treacă drept un naiv, uşor de păcălit, şi această preocupare îl făcea să cîntărească mobilele acţiunilor omeneşti, crezînd a putea descoperi, chiar în cele mai generoase dintre acestea, temeiurile lor inferioare şi josnice. Pentru falsa sensibilitate nutrea aversiune şi dispreţ şi această atitudine, interzicîndu-i sie însuşi manifestarea sentimentelor, prefera să treacă drept un om rece, rău şi imoral. Opinia străină îi rămînea însă indiferentă şi Stendhal, ne asigură Mérimée, găsea o plăcere a vanităţii trecînd în ochii oamenilor drept „un monstru de imoralitate". Astfel, nedîndu-şi nici un fel de osteneală pentru a cîştiga afecţiunea sau stima altora, el prefera să

le provoace resentimentul. Indiferent de aprecierea oamenilor, el păstra aceeaşi poziţie şi pentru valoarea lor morală. „Nu ştiu bine, scrie Mérimée, dacă făcea o distincţie lămurită între un plicticos şi un om rău.“ Iar în frecventările sale nu ezita adeseori să caute tovărăşia răilor. „Cel puţin, obişnuia el să spună, de la aceştia ai ceva de învăţat.“ El însuşi era lipsit însă de orice răutate; era mîndru, loial şi incapabil de vreo josnicie. Mai totdeauna îndrăgostit, dădea dovada unei sensibilităţi care contrasta cu dispreţul afişat faţă de aceste stări ale sufletului. Mérimée primeşte odată confesiunea dragostei nefericite a prietenului mai vîrstnic şi-l vede plîngînd.

Dacă Romain Colomb, Sainte-Beuve şi Mérimée au lăsat despre Stendhal portrete morale nutrite din frecventarea lui îndelungată, îi datorăm lui George Sand un instantaneu, o impresie rapidă, vrednică şi ea de a fi consemnată. În 1833, George Sand, însoţită de Alfred de Musset, se îmbarcase la Lyon pentru a cobori Rhônul pînă la Avignon, de unde trebuia să se îndrepte către Italia. Pe vapor, scriitoarea franceză face cunoştinţa consulului francez la Civitavecchia, care se înapoia din concediu. Impresia pe care o primeşte George Sand este reţinută în opera autobiografică *Histoire de ma vie*. „Avea un spirit strălucitor, notează scriitoarea, şi conversaţia sa amintea pe aceea a lui de Latouche, cu mai puţină delicateţe şi graţie, dar cu mai multă profunzime.“ Portretul reţine din modelul lui „fizionomia fină, sub masca invadată de grăsime“. O oarecare surpriză încearcă cititorul memoriilor doamnei Sand aflînd că interlocutorul acesteia dorea să-i ruineze „iluziile asupra Italiei“, precizîndu-i că nu va găsi acolo nici conversaţii plăcute, nici manifestări mai distinse ale vieţii intelectuale. Acestea erau deci opiniile şi sentimentele lui Arrigo Beyle, milanez? George Sand nu se lasă însă impresionată. Cu pătrundere psihologică, tovarăşa de călătorie notează: „Nu l-am crezut deloc, dîndu-mi seama că este plictisit de surghiunul său, unde se înapoia cu împotrivire lăuntrică“. Penetraţia este chiar mai mare: „Am înţeles tot ce putea lipsi unui spirit atît de fermecător, atît de original şi cam afectat *(poseur)*, departe de oamenii care-l puteau aprecia şi excita. El afecta mai ales dispreţul pentru orice formă a

vanităţii şi căuta să descopere în fiecare din convorbitorii săi o veleitate vrednică să fie dărîmată sub grindina ironiei. Nu cred totuşi că era răutăcios, dar îşi dădea multă osteneală pentru a părea astfel.“ Surprinzătoarea ieşire antiitaliană a lui Stendhal viza deci ceea ce el îşi închipuia a fi veleitatea de artă şi poezie a acestei călătoare romantice. Aceasta nu cade însă în cursă. Seara este petrecută într-o escală, unde Stendhal se arată ca tovarăşul de drum cel mai vesel. La Avignon, el îşi conduce noii prieteni în biserica cea mare a oraşului şi, în faţa unui urît simulacru de lemn reprezentînd pe Cristos, el se manifestă ca un ateu îndîrjit. După cîteva zile, animaţia pe care Stendhal o răspîndea în jurul său oboseşte pe prietena recentă. Drumurile lor se despart, Stendhal îşi continuă călătoria pe uscat şi George Sand pe mare, dar, adaugă aceasta, „dacă el s-ar fi îmbarcat, aş fi luat eu drumul prin munţi“. O anumită propulsiune spre obscenitate determină această oboseală, care nu împiedică totuşi omagiul final al însemnării: „Era un om eminent, avînd o sagacitate mai mult ingenioasă decît justă, un talent adevărat şi original, scriind rău, dar totuşi într-un fel capabil de a izbi imaginaţia şi de a interesa viu pe cititor.“

Era deci un om al acelei Franţe care produsese pe La Rochefoucauld şi La Bruyère, pe Fontenelle, Voltaire şi Diderot, pe Chamfort şi Rivarol, un produs a două secole de sociabilitate rafinată, de conversaţie şi analiză, în timpul cărora s-a pregătit acidul dizolvant al prejudecăţilor, iluziilor şi atitudinilor convenite. În familia lui spirituală, linia aceasta se amestecase însă cu aceea a sensibilităţii, mai mult a sensibilităţii preromantice decît a aceleia romantice, mai mult vie decît adîncă, afectînd mai mult nervii decît sufletul, mai mult senzuală decît morală.

Acest fel de a fi, de care au profitat toate operele sale, apărea din organizarea fizică a unui om îndesat şi gros, dar nu mic de statură, cu gîtul scurt şi faţa apoplectică, încadrată de colierul unei bărbi creţe, cu privirile vii şi pătrunzătoare, cu o gură „sardonică“, dar cu o frunte frumoasă şi cu acea mînă mică şi elegantă, care i-a pozat sculptorului Jaley pentru statuia lui Mirabeau.

1. IDEILE FILOZOFICE ŞI MORALE

În articolul pe care i-l consacră lui Stendhal în 1840, unul dintre cele dintîi ale întinsei bibliografii stendhaliene, Balzac îl rînduieşte pe autorul romanului *La Chartreuse de Parme* printre creatorii moderni ai unei literaturi de idei. „*La Chartreuse de Parme* este capodopera literaturii de idei", scrie Balzac. Caracterizarea este dintre cele mai potrivite. Trăind în aceeaşi epocă cu Lamartine, Vigny, Hugo şi Musset, luînd parte la mişcarea romantică pe care o susţine ca teoretician, Stendhal reprezintă totuşi un tip literar destul de deosebit de acel al romanticilor. În timp ce figura acestora din urmă este aceea a unor mari senzitivi, mărturisindu-şi sentimentele cele mai intime, afişîndu-şi plăgile şi durerile, complăcîndu-se în efuzia sentimentală şi în evadarea imaginativă, Stendhal nu şi-a jucat niciodată personajul său, n-a luat atitudini patetice în faţa galeriei emoţionate, iar în acele din scrierile sale în care s-a rostit la întîia persoană, în jurnalele, scrisorile şi călătoriile sale, el nu s-a înfăţişat altfel decît ca un intelectual curios şi cercetător, rece şi lucid, stabilind raporturi inedite între faptele observate, construind ipoteze şi explicări. Operele capitale ale lui Stendhal vor fi în mare măsură îndatorate felului de a fi al omului şi scriitorului. Dar nepropunîndu-ne deocamdată a urmări în romanele şi povestirile stendhaliene rodul cercetării lucide a autorului lor, ne oprim în faţa sarcinii de a expune atitudinile lui intelectuale, metodele şi ideile lui fundamentale, aşa cum rezultă ele din scrierile lui minore şi din acele mărturii spontane în care aflăm oarecum materia primă a creaţiilor sale mai de seamă.

S-a observat uneori că fizionomia literară a lui Stendhal repetă mai degrabă pe aceea a unui scriitor al veacului al XVIII-lea decît pe aceea curentă în jurul său. Desigur, veacul al XVIII-lea a cristalizat o altă formă a romanului decît aceea impusă de Stendhal, dar a cunoscut cu preşedintele de Brosses, cu abatele Galiani, cu Vauvenargues, Chamfort, Rivarol şi Joubert figura unor călători, epistolieri şi moralişti, al căror tip revine în Stendhal. S-ar putea vorbi de caracterul oarecum vetust al acestuia, dacă atributul n-ar trebui rezervat acelor scriitori care reprezintă partea moartă, incapabilă de a se regenera, a unei tradiţii, nu latura ei vie, aptă să intre în sinteze noi, cum a fost cazul scriitorului nostru.

Tot din veacul al XVIII-lea provin şi principalele izvoare de cultură ale lui Stendhal, în primul rînd izvoarele ideilor sale. Stendhal este elevul filozofilor senzualişti din descendenţa lui Locke, apoi al materialiştilor mecanicişti. La Şcoala centrală din Grenoble, o instituţie creată în timpul Consulatului, sub influenţa directă a ideologului Destutt de Tracy, se preda un învăţămînt filozofic de observanţă senzualistă, după cum rezultă din programa cursurilor predate de abatele Gattel, unul din profesorii cei mai apreciaţi de tînărul Beyle. Paul Arbelet (*La Jeunesse de Stendhal*, I, p. 281) a publicat un fragment edificator al acestei programe: „Cursurile, ne informează textul amintit, se vor deschide printr-o introducere asupra facultăţilor şi operaţiilor spiritului uman, scoasă în primul rînd din lucrările lui Locke şi Condillac. Acestei analize a cugetării îi va urma analiza vorbirii, care nu este decît cugetarea însăşi devenită sensibilă, fie urechii prin sunete, fie ochiului prin caractere. Profesorul va considera, în acord cu *Gramatica generală* a lui Lancelot şi cu aceea a lui Beauzée, a lui Dumarsais, a lui Condillac şi cu *Hermès*-ul lui Harris etc., elementele cele mai simple ale vorbirii pe care le va urmări treptat pînă la ultimile combinaţii care sînt rezultatul lor..." Metoda era aceea a filozofilor secolului XVIII care recunoşteau în gramatica generală instrumentul cel mai eficace al analizei conştiinţei, preocuparea centrală a cercetării lor. Necontenit, din primul moment al revelaţiei şi pînă tîrziu, în anii maturităţii, Stendhal va recunoaşte cu plăcere tot ce datorează primilor maeştri ai cugetării lui. Încă din 1802, el trimite surorii sale Pauline, de a cărei instrucţie se interesa, *Logica* lui Condillac, anunţînd-o că în această carte va găsi „mai multe idei decît în toate bibliotecile lumii". În *Logica* lui Condillac va putea deprinde Pauline arta de a raţiona, va dobîndi lumini asupra punctelor celor mai dificile ale gramaticii şi ale algebrei, dar mai cu seamă va înţelege marele adevăr că toate ideile noastre ne vin din simţuri.

Cînd de la Grenoble trece la Paris, cu gîndul de a se prezenta la concursul de intrare în Școala politehnică, Stendhal înmulțește lecturile sale. Este vremea cînd se entuziasmează de La Bruyère, Montaigne și J.-J. Rousseau, a cărui emfază îl obosește însă curînd. Iată-l preferînd lectura materialiștilor și senzualiștilor. Cabanis și Tracy devin obiectul „venerației" sale, își amintește autobiograful în *Henry Brulard*. Cînd, în 1817, el face cunoștința personală a lui Destutt de Tracy, salută cu recunoștință în acesta pe creatorul Școalelor centrale. Lectura *Elementelor de ideologie* ale lui Tracy azvîrle în el „semințele a mii de cugetări noi". Opera lui Cabanis, *Les Rapports du physique et du moral de l'homme*, cu tot stilul ei vag, devine „Biblia" lui. Cu ajutorul doctrinei temperamentelor, dezvoltată în această lucrare, caută el să înțeleagă propriul lui temperament melancolic și timid. Aceeași doctrină va călăuzi observațiile sale asupra diferitelor temperamente naționale, așa cum ieșeau la iveală în trupele *marii armate*, pe vremea campaniei din Rusia. În sfîrșit, Helvétius îl face să pătrundă adevăratul motiv al acțiunilor omenești. Referințele la Helvétius și la lucrarea acestuia, *De l'Esprit*, se vor succeda necontenit de aci înainte.

Epoca în care Stendhal afirma descendența sa ideologică din senzualiști și materialiști era aceea care onora reacțiunea antisenzualistă a lui Royer-Collard și spiritualismul eclectic al lui Victor Cousin, cu marile lor triumfuri oratorice la catedra Facultății de filozofie din Paris. Cu referire la unul din aceștia și la succesul lor pe lîngă tineretul universitar al vremii, scrie Stendhal în 1822: „Toate sistemele filozofice sînt adresate tineretului. Culegătorii, mînați de un amor propriu puțin delicat, adresează acestui bun tineret, sub numele de sisteme de filozofie, niște adevărate romane, fiind siguri că vor fi aplaudați pentru asemenea producții, cu toată căldura proprie vîrstei de douăzeci de ani. Acesta a fost secretul lui Platon la Atena și al lui Abélard la Paris, în secolul al XII-lea, după cum, tot la Paris și în zilele noastre, el este întreg secretul unui profesor plin de talent." Cum, în noua formulă a spiritualismului eclectic, filozofia kantiană intra cu un mare rol, vechiul discipol al filozofilor

parcurge *Examenul filozofiei lui Kant* al lui Tracy, comunicînd lui Sutton Sharpe, corespondentul său din Londra, concluziile relative la ceea ce i se pare a fi obscuritatea lui Kant, acoperind adeseori adevăruri cu totul simple, „care nu mai meritau să fie spuse".

Eclectismul spiritualist era un produs tipic al Restaurației, manifestarea unui liberalism care încerca să-și concilieze forțele trezite din nou ale reacțiunii. Obscuritatea noii îndrumări îi apare polemistului că „roade din buget, protejată de *cant*-ul societății înalte", adică de acea ipocrizie care, învinovățind direcția mai veche a materialismului de imoralitate, încerca, de fapt, să refacă „morga aristocratică prin atitudinile gravității și ale moralității". Cu această ocazie stabilește Stendhal cele cinci condiții sociale ale filozofării, pe care o concepe ca pe o îndeletnicire militantă, susținută de curaj, luptînd: 1. împotriva modei; 2. împotriva opiniei francezilor bogați, născuți pe la 1810; 3. împotriva celor cincizeci de mii de preoți, dintre care atîția puteau fi și luminați și elocvenți și virtuoși; 4. împotriva „tuturor somităților sociale, care știu să citească și înțeleg limpede că legile propuse de J. Bentham [1] izbesc drept în inima oricărei aristocrații și despoaie pe omul social de orice alte avantaje, în afară de cele pecuniare, pe care tatăl său i le-a putut lăsa, restrîngîndu-l, sub toate raporturile, la singurul său *merit individual*"; 5. împotriva opiniei femeilor mai lesne cîștigate de „imaginile de o frumusețe cerească" ale filozofiei germane, capabile „să miște inima și să orbească imaginația prin strălucirea lor". Pentru a fi un bun filozof, hotărăște Stendhal, „trebuie să fii uscat, clar, fără iluzie". Și pentru a nu mai lăsa nici o îndoială asupra condițiilor sociale ale unei bune filozofări și, aș spune, asupra situării ei de clasă, în luptă declarată cu aristocrația legitimistă a Restaurației, Stendhal apropie tipul filozofului, așa cum îl întrevede și preconizează el, de acel al burgheziei financiare, care urma să se instaleze în curînd la putere,

[1] Filozoful englez, proclamat cetățean de onoare de Convențiune, citat adeseori de Stendhal printre inspiratorii ideilor sale și a cărui „aritmetică morală" stătea atît de aproape de materialismul lui Helvétius.

odată cu Ludovic-Filip, regele burghez. „Un bancher îmbogățit, scrie Stendhal, posedă o parte din caracterul cerut pentru a face descoperiri în filozofie, adică (facultatea) de a vedea clar realitatea, ceea ce este ceva deosebit de (darul) de a vorbi cu elocință despre niște himere strălucitoare." „Facă domnul să putem fi tot atît de imorali ca Bentham și Helvétius !"

Primul principiu al filozofiei lui Stendhal este acel al recursului permanent la experiență, ceea ce include respingerea tuturor prejudecăților, a tuturor opiniilor acceptate și, în primul rînd, a celor religioase. Membru al unei loje francmasonice încă din 1806, Stendhal va respinge dogma religioasă cu atît mai multe motive cu cît afirmațiile acesteia despre o altă lume împiedică poporul să accepte orice reformă a lumii de aici. Motivele atitudinii antireligioase ale lui Stendhal sînt, astfel, nu numai filozofice, dar și politice, după cum ni se va arăta în curînd. Ele stau, în tot cazul, în legătură cu ceea ce ni se afirmă a fi preocupările capitale și scopurile reflecției filozofice.

Cea dintîi dintre problemele filozofiei este, pentru Stendhal, cunoașterea motivelor care pun în mișcare faptele omenești. Care sînt aceste motive ? În primul rînd *temperamentul*, felul propriu al reacțiilor vitale. Împreună cu gînditorii secolului anterior, Stendhal afirmă uneori însemnătatea climatului, încît tăgăduirea influenței acestuia în opera lui Helvétius alcătuiește unul din puținele puncte în care nu poate fi de acord cu maestrul tinereții sale. Principiul este însă îndată extins. În *Istoria picturii în Italia*, recunoașterea importanței climei se asociază cu aceea a plantelor cu care ne hrănim și a animalelor hrănite cu aceleași plante și consumate de noi. Cum plantele și animalele se dezvoltă și ele într-un climat anumit, însemnătatea acestuia în determinarea temperamentului omenesc se introduce pe două căi, pe una directă și pe una indirectă. Ideea despre importanța regimului alimentar în formarea temperamentului este una dintre cele mai vechi ale lui Stendhal. Încă din 1808, pe cînd observa pe germani la Brunswick, notîndu-și concluziile în *Jurnalul* său, el crede a-și putea explica „răceala" temperamentului germanic prin consumul de pîine neagră, unt, lapte și bere, dar nu și de vinuri generoase. Cum

germanul observat semăna atît de puțin cu acel descris de Tacit, ni se vorbește de o probabilă degenerare a tipului străvechi, ceea ce ar explica lipsa unor „genii ardente" în această națiune, cu toată apariția, în secolul anterior, a unui suveran ca Frederic al II-lea. „Climatul sau temperamentul, adaugă Stendhal, determină numai forța *resortului*. Educația sau moravurile, direcția în care resortul este întrebuințat." Și astfel însemnările *Jurnalului* din 1808, pentru a-și explica felurile de a fi și de a face ale germanilor, adaugă precizările lor asupra sistemelor de guvernămînt în Germania, care ar fi inculcat națiunii spiritul formalist, „geniul jurisconsult", și asupra lungii deprinderi naționale a lecturii *Bibliei*, răspunzătoare de a fi imprimat acestei națiuni protestante unele din particularitățile mentalității ei.

Dar dacă temperamentul explică resortul acțiunilor omenești și guvernămîntul, adică educația și moravurile, direcția lor, anatomia și fiziologia lămuresc mecanismul acestora. Stendhal se oprește în fața acestei noi probleme examinînd desenele lui Leonardo da Vinci. Discipolul lui Cabanis admiră în acestea dovada profundei științe a artistului despre felul în care se angrenează „diversele piese ale mașinii umane". Anticipînd într-o anumită măsură teoria psihofiziologică a emoțiilor, admiratorul lui Leonardo știe că expresia acestora, modificările anatomice și fiziologice care le însoțesc, nu sînt un efect, cît o cauză a lor. Există o înșiruire necesară de evenimente care conduce de la primirea unei știri la modificările fiziologice produse de aceasta și la emoția corespunzătoare. Leonardo, preconizatorul metodelor moderne ale observației cu o sută de ani înainte de Bacon, a stăpînit într-o măsură cu mult superioară atîtora dintre artiștii moderni „cunoștința faptelor care leagă în chip intim știința pasiunilor cu știința ideilor și cu medicina". Dar comentatorul lui modern pătrunde cu intuiția pînă la un strat mai adînc decît cel al modificărilor fiziologice, și anume pînă la chimismul organic. „Cine știe, se întreabă el, dacă nu se va găsi odată că fosforul și spiritul stau în conexiune ? Se va descoperi atunci un fosforometru pentru corpurile vii."

Temperamentul și fiziologia, educația și moravurile sînt motive inconștiente sau supraconștiente ale faptelor

omenești. Ele nu se ridică sau nu se coboară pînă în conștiința omului. Puterea lor poate fi destul de mare fără să devină conștientă. În centrul conștiinței umane stă motivul fericirii sau al plăcerii, termeni identici pentru hedonistul Stendhal. Într-o scrisoare din 1820 către baronul de Mareste, Stendhal observă că „Helvétius a avut perfectă dreptate atunci cînd a stabilit că principiul utilității și al interesului este conducătorul unic al tuturor acțiunilor omului". Dar cum Helvétius îi apare comentatorului său „ca un suflet rece, (care) n-a cunoscut nici iubirea, nici prietenia, nici toate celelalte pasiuni vii care creează interese noi și singulare... el ar fi trebuit să nu folosească niciodată cuvîntul interes și să-l înlocuiască pretutindeni prin cuvîntul plăcere sau principiul utilității". În realitate, însuși termenul de plăcere, pe care îl folosește cu destulă ezitare, pentru că îl înlocuiește cînd cu acel de fericire, cînd cu acel de utilitate, are nevoie de precizări. El provine din terminologia lui Bentham și nu înseamnă deloc satisfacția simțurilor, ci a conștiinței. Prima frază pe care un tratat de morală s-ar cuveni s-o înscrie în fruntea sa ar fi următoarea: „Regulus, înapoindu-se la Cartagina pentru a se da pradă unor chinuri îngrozitoare, ascultă de dorința plăcerii sau de vocea interesului". Este vorba de consulul Atilius Regulus care, căzînd prizonier în primul război punic, obține libertatea de a se înapoia la Roma, unde sfătuiește Senatul să continue războiul, dar se întoarce la Cartagina pentru a primi moartea. Dacă Regulus s-a înapoiat printre cartaginezi, împrejurarea se explică prin dorința sa de a evita durerea pe care i-ar fi produs-o, față de încălcarea jurămîntului său, disprețul celorlalți. Regulus a preferat deci durerea supliciului, mai mică decît durerea rușinii, conform principiului aritmeticii morale a lui Bentham. Singura plăcere pe care a urmărit-o a fost aceea a salvării demnității lui, adică o satisfacție de ordin moral. Cum, în 1829, un colaborator al cunoscutei *Revue de Paris* îl persiflează pentru motivul de a fi un „învechit partizan al lui Helvétius", Stendhal proiectează un răspuns în care intercalează scrisoarea fictivă a unui locotenent Louault, povestind cum, după unele ezitări, s-a aruncat în Sena

pentru a salva un înecat, evitînd astfel durerea de a trece drept un laș și obținînd plăcerea stimei de sine însuși. Morala lui Stendhal este deci hedonistă, fără a fi deocamdată senzualistă.

A doua problemă fundamentală a filozofiei este, după Stendhal, aceea a mijloacelor pe care individul le întrebuințează pentru a atinge fericirea sau plăcerea. Suma acestor mijloace alcătuiește logica. Logica ar fi deci un capitol al moralei, al filozofiei practice, o artă, în înțelesul mai vechi atribuit acestui cuvînt. Logica s-ar sprijini apoi pe psihologie. În cadrul cunoștințelor relative la motivele acțiunilor omenești, se înscriu raționamentele menite să asigure justa întrebuințare a acestor motive. „O artă, ni se spune, atîrnă totdeauna de o știință; ea este punerea în practică a procedeelor indicate de o știință." Și cum știința ne dezvăluie, în urmărirea fericirii sau a plăcerii, motivul fundamental al faptelor umane, logica ar fi arta de a nu ne înșela în drumul nostru către fericire.

Nici meșteșugul de a manevra oamenii, prin cunoașterea motivelor lor, n-a rămas străin de gîndirea lui Stendhal. O trăsătură de virtuozitate (*la virtù* a lui Machiavelli și a Renașterii), abilitatea în relațiile practice, făcea parte din formula morală a lui Stendhal care, zugrăvind portretele contelui Mosca sau al abatelui Pirard, a exprimat una din veleitățile lui. Logica, arta raționamentelor interesate, adică a singurelor raționamente existente, a fost una din preocupările cele mai statornice ale lui Stendhal. Revenirea la acest subiect colora întreaga lui conversație. Prosper Mérimée, povestindu-și amintirile, a notat odată această trăsătură în felul de a fi al prietenului care, dominat în toate actele lui de imaginație și sensibilitate, de un entuziasm brusc și destul de puțin cugetat, pretindea totuși de a se călăuzi numai de *Logică*, un cuvînt pe care el îl articula „punînd un interval între prima silabă și restul cuvîntului".

În ce consistă însă fericirea, a cărei căutare alcătuiește principalul motiv al acțiunilor omenești și a cărei atingere o asigură dezvoltarea logică a raționamentelor noastre? Abia răspunsul acestei întrebări împrumută moralei lui Stendhal caracterul ei senzualist. Fericirea, crede

el, o va afla într-o viață străbătută de pasiuni puternice, în energia caracterului sau în energie, pur și simplu. „A trăi, scrie Stendhal, înseamnă a simți că trăiești, a avea senzații puternice." În nenumărate locuri ale scrierilor sale, a deplîns Stendhal dispariția energiei caracterelor în epoca noastră, îngustarea vieții pasionale, degenerarea „plantei umane". Admirația sa va merge deci către omul paisonal al veacurilor medievale și renascentiste, din a căror galerie cîteva figuri vor descinde în cronicile sale italiene. Epoca mai nouă va reproduce același tip uman în domnișoara de Lespinasse, marea amantă, desigur în Napoleon. Exemplare ale aceleiași spețe abia dacă se mai găsesc în peisajul social al Italiei moderne. Ipocrizia engleză și vanitatea franceză le-au exterminat aproape în întregime. Preocuparea de a fi ca toată lumea, absența individualității, scăderea universală a temperaturii sentimentale împiedică pe oamenii timpului nostru să „se mai lase în voia căldurii sîngelui". „Forța caracterului" nu se mai găsește astăzi decît printre eroii curții cu juri. Unul din aceștia, ebenistul Laffargue, un tînăr care își ucisese amanta necredincioasă, îl reține mai multă vreme în *Memoriile unui turist*. Cazul i se pare semnificativ. „În timp ce clasele înalte ale societății pariziene, scrie Stendhal, par a fi pierdut facultatea de a simți cu forță și statornicie, pasiunile desfășoară o energie înspăimîntătoare în mica burghezie, printre tinerii care, asemeni lui Laffargue, au primit o bună creștere, dar pe care lipsa oricărei averi îi obligă să muncească și îi fac să lupte cu adevăratele nevoi. Sustrași, prin necesitatea de a munci, nenumăratelor și micilor obligații ale bunei societăți și acelora dintre modurile ei de a vedea și de a simți care fac ca viața să se închircească, ei păstrează energia voinței, deoarece simt cu energie. Este probabil că toți marii oameni vor ieși de aci înainte din clasa socială căreia îi aparține Laffargue. Napoleon a întrunit altădată aceleași condiții : o bună creștere, o imaginație aprinsă, o sărăcie extremă." Eroul moral stendhalian este deci exemplarul popular, omul aparținînd păturilor muncitoare, pe care el îl opune burgheziei vremii sale. Marile creații ale lui Stendhal, romanele sale, vor reține unele

din aceste concluzii. Creatura în carne și oase, Julien Sorel, trebuie înțeleasă în legătură cu aceste generalizări ale filozofului.

2. IDEILE POLITICE

Reflecția politică joacă un mare rol în opera lui Stendhal. Călătoriile, romanele, biografiile, fragmentele autobiografice și narațiunile sale, întinsa lui operă epistolară, aproape tot ce a ieșit din pana lui Stendhal, rezervă un loc foarte întins observației și generalizării politice. Conformîndu-se înclinării sale permanente, îndemnului de a citi limpede în sine, de a se cunoaște și a preciza, Stendhal n-a pierdut nici o ocazie pentru a-și stabili locul pe harta politică a vremii. Cititorul stendhalian întîmpină declarația politică la fiecare pas. Vorbind despre oameni și moravurile lor, despre peisaje și cărți, povestind o întîmplare recentă sau una din trecutul mai îndepărtat, autorul *Memoriilor unui turist*, al *Preumblărilor în Roma*, al *Vieții lui Napoleon*, al volumului *Roma, Neapole și Florența*, corespondentul lui de Mareste, Sharpe și Stritch se oprește necontenit pentru a introduce observațiile sale în legătură cu regimurile politice și cu soarta pe care acestea le-au făcut oamenilor.

Mare admirator al lui Montesquieu, pe care îl consideră drept unul din cei mai mari scriitori ai Franței, Stendhal este de părere că regimurile politice sînt răspunzătoare de deprinderile și simțirile oamenilor. Natura relațiilor sociale și regimurile politice care le exprimă explică sentimentele cele mai generale ale unei societăți, atitudinile ei intelectuale și morale, întreaga ei cultură. Cînd odată cu expirarea clasicismului, spiritele devin mai atente la fenomenul diversității omenești, al formelor relative pe care le dobîndesc înclinațiile, gusturile și ideile, s-a pus problema cauzelor care le determină. Un răspuns tipic al vremii este că varietatea climelor explică varietatea culturilor. O altă soluție propusă este că oscilațiile conștiinței religioase, raporturile în veșnică transformare ale omului cu divinitatea ar sta la baza formelor atît de

deosebite pe care le scoate la iveală observația culturilor. Astfel de idei au fost transmise de veacul al XVIII-lea veacului următor, revenind adesea în scrierile contemporane. Problema rămîne vie și pentru Stendhal, observator atent și pasionat al felurimii omenești, dar propriul lui răspuns la această problemă este că pricina adîncă a varietății umane, a chipului atît de deosebit în care oamenii simt și iubesc, a gustului lor particular în iubire și artă, stă în regimurile politice impuse oamenilor sau acceptate de ei, uneori în acelea rivnite în mijlocul unor împrejurări opuse, pe care ei le combat și doresc să le transforme.

Psihologia și morala sînt pentru Stendhal capitole ale științei politice. Metoda interpretării politice devine foarte fecundă în miinile lui. Cînd, pe la 1820, începuse să se discute, sub influențe provenind din afară, problema romantismului (pentru care întrebuințează varianta terminologică italiană *romanticism*), Stendhal este unul dintre cei dintîi care surprinde conexiunea noii îndrumări literare cu liberalismul, orientare progresistă, în acel moment, prin lupta pe care o ducea cu feudalismul. Romanticismul, scrie el prietenului Mareste, în 1820, „ne face să spunem : să examinăm și să disprețuim ceea ce este vechi". O împrejurare confirmată de faptul că prințul Metternich, cancelarul Austriei, unul din stîlpii reacțiunii europene în epoca Restaurației, simțind primejdia legată de noul curent literar, se declarase pentru literatura academică a ultimilor clasici, în timp ce emulii romantici ai acestora din urmă umpleau închisorile în teritoriile supuse coroanei austriace. Romantismul ar fi deci una din formele de opoziție față de vechiul regim : o părere cu atît mai remarcabilă, cu cît poezia feudalității, a vechilor eroi nu era deloc o atitudine rară în romantism și preromantism. Dar dacă, sub vălul înșelător al motivelor literare, Stendhal a putut surprinde cauzalitatea politică mai adîncă a curentului, așa cum ea n-a încetat să devină mereu mai limpede în Franța, mai ales după 1830, împrejurarea dovedește nu numai valoarea metodei, dar și marea abilitate a mînuitorului ei.

Altă dată, Stendhal se întreabă care pot fi cauzele marii dezvoltări a muzicii și picturii în Italia, un fenomen

pe care il simte strîns legat de locul pe care moravurile italienești il dau sentimentelor de dragoste. Farmecul societății erotice și muzicale a Milanului îi vorbește cu putere în timpul șederii sale în acest oraș. Revenind, în 1826, la Milano, el scrie : „Numai muzica trăiește cu adevărat în Italia și singura îndeletnicire pe care se cuvine s-o ai în această țară este iubirea ; celelalte puteri ale sufletului sînt aci stînjenite. Neîncrederea stinge prietenia, în timp ce iubirea rămîne fermecătoare."

Autorul atitor memoriale italiene a revenit adeseori asupra înrîuririi pe care regimul de suprimare a tuturor libertăților publice în Italia, încă din prima jumătate a veacului al XVI-lea, dar cu o virulență sporită în epoca dominației austriace asupra Italiei de nord, a exercitat-o asupra dezvoltării artistice a națiunii. Scriind lui Stritch, în 1825, Stendhal ne procură o interesantă probă de analiză politică a fenomenelor culturii intelectuale :

„Din momentul în care tirania, după exemplul lui Filip al II-lea, a pătruns în Italia, adică în prima jumătate a secolului al XVI-lea, a vorbi a devenit primejdia cea mai mare pentru un italian.

Iată cea mai de seamă trăsătură morală a acestui popor. Iată unul din proverbele lui cele mai familiare : *Un bel tacer non fu mai scritto* (o tăcere frumoasă n-a fost niciodată notată) ; să adăugăm : de către un spion. Italianul care privește un tablou frumos este ocupat timp de opt ceasuri de sentimentele plăcute pe care acesta i le inspiră. Dacă ascultă o operă nouă, se gîndește la ea opt zile. De ce ? Pentru motivul că orice convorbire este imposibilă pentru el, pentru că de aproape trei secole a pierdut cu totul obișnuința convorbirilor. Cum ar mai putea fi el atins de vanitatea franceză ? Vanitatea își caută plăcerea în conversație. Vanitatea trăiește vorbind ; dar în Italia oricine trebuie să tacă.

Cînd este vorba de a discuta adevărul unei cugetări sau justețea unei expresii, francezii și englezii care, de trei secole, vorbesc și discută despre toate problemele, manifestă o mare superioritate asupra italianului care, în discuție, nu este decît un copil fără experiență. Astfel, Italia a produs sub ochii noștri pe Canova, Rossini, Vi-

gano, dar de cincizeci de ani n-a imprimat trei volume de proză pe care Europa să-şi fi dat plăcerea să le citească şi să le traducă... (Pe de altă parte) italienii au înţeles, încă din 1550, ceea ce nemuritorul La Fontaine a avut îndrăzneala să publice sub domnia lui Ludovic al XIV-lea : «Duşmanul nostru este stăpînul nostru». De două sute cincizeci de ani, fiinţa cea mai urîtă la Torino, Bologna, Modena sau Florenţa este suveranul. Nimic deci mai absurd decît să-ţi expui viaţa... pentru suveran, adică pentru cel mai mare inamic al fiecăruia... Ocolul a fost cam lung, dar iată-ne în stăpînirea celor două mari izvoare ale muzicii şi picturii în Italia : imposibilitatea conversaţiei şi discreditul total al virtuţilor militare."

Dar Stendhal nu este numai un teoretician politic capabil să explice moravurile şi aspectele culturii prin împrejurările politice care le-au generat. Am spus că declaraţia politică de principii nu este deloc rară în opera lui. Scriind, în epoca funcţiunilor sale consulare la Civitavecchia, opera autobiografică *Henry Brulard*, el a încercat să urce pînă la cauzele îndepărtate ale atitudinilor sale politice. Iată-l evocînd împrejurările familiei sale la Grenoble, în timpul Revoluţiei. Familia lui trecea drept una din cele mai aristocratice ale oraşului. Numele tatălui, Chérubin Beyle, apare pe lista celor notorii suspecţi ; al bunicului Henri Gagnon, pe aceea a celor bănuiţi. Un văr din Lyon, Senterre, este ghilotinat. Atmosfera casei părinteşti este din cele mai sumbre, mai pline de ură pentru noul regim. Preoţi urmăriţi se ascund în casa părintească, unde în zilele de duminică cincizeci-şaizeci de persoane vin să asculte liturghia, oficiată aici sub privirile poliţiei destul de indulgente, chiar în timpul Teroarei, pentru a nu împiedica aceste întruniri. Copilul, micul Henri Beyle, reacţionează însă cu sentimente ostile mediului familial. Dacă acesta nutreşte simţăminte favorabile monarhiei şi nobilimii, Henri este un republican îndîrjit. Cînd preoţii Ravenaz şi Guillbert sînt executaţi la Grenoble, Henri observă în faţa lui Dumolard, confesorul familiei, că vechiul regim spînzurase în oraşul lor doi pastori protestanţi, o informaţie pe care o deţinea

de la bunicul Gagnon. „Parlamentul condamnase pe aceştia din urmă pentru credinţa lor, în timp ce tribunalul militar îi condamnase pe cei dintîi pentru trădarea patriei." O crimă la fel de odioasă ca aceasta din urmă nu poate să existe, ne spune autorul lui *Henry Brulard*. Cînd se produce executarea lui Ludovic al XVI-lea, revolta familiei Beyle atinge paroxismul. Dar Henri, copilul de zece ani, fu cuprins de una din cele mai mari bucurii ale întregii sale vieţi. „Mă simţeam atît de transportat din pricina acestui mare act de justiţie naţională încît n-am mai putut continua lectura romanului început... şi închisei ochii pentru a putea gusta în pace acest mare eveniment."

Suportînd ferula abatelui Raillane, nesuferitul pedagog iezuit care îi reprima spontaneitatea vîrstei, Henri rămîne pentru toată viaţa cu o aversiune marcată pentru religie şi preoţi. Sentimentele religioase îi erau cu totul străine, ne asigură Prosper Mérimée, prietenul maturităţii sale ; ideea Providenţei nu-i inspira decît mînie şi gînduri de răzbunare, încît „ceea ce scuză pe Dumnezeu (obişnuia Stendhal să spună) este numai faptul că nu există". Călătorind în Italia, Stendhal culege detalii cu privire la colegiul iezuitic din Modena : „Elevii sînt îndemnaţi aici să se denunţe unii pe alţii, delatorii fiind citaţi ca modele de cuminţenie. Faceţi tot ce voiţi, li se spunea elevilor, dar spuneţi apoi un *Deo gratias* şi totul vă va fi iertat." Trecînd prin Rubiera, al cărui castel servea drept închisoare iezuitismului atotputernic la Modena, amintirile acestea îi stricau orice plăcere călătorului descins în Italia pentru a culege senzaţii delectabile. Cu aceste sentimente, tînărul Beyle apare drept un elev precoce al filozofilor veacului al XVIII-lea, al lui Voltaire şi Diderot. Ideile revoluţiei găsesc în el un teren propice.

Ideile şi sentimentele politice ale lui Stendhal au rămas totdeauna împărţite, încît istoricul care doreşte să folosească toate documentele şi să organizeze sistemul politic al lui Stendhal întîmpină unele contradicţii. Dintr-un prim punct de vedere, autorul studiat aci este un

liberal format la şcoala filozofiei luminilor, un burghez antilegitimist, enunţînd idei avansate şi făurind proiecte îndrăzneţe de reformă, în opoziţie declarată cu tendinţele Restauraţiei. Împotriva teoreticianului acesteia, a lui Joseph de Maistre, „prietenul călăului", autorul scrierii *Du Pape*, el frînge o săgeată scriindu-i lui Stritch în 1825. În tot timpul domniei lui Ludovic al XVIII-lea şi a lui Carol al X-lea poziţiile liberale ale lui Stendhal sînt destul de ferme. Pentru Ludovic al XVIII-lea simte o antipatie evidentă. Zărindu-l, cu marii lui ochi bulbucaţi, în faeton tras de şase cai, zugrăveşte tabloul unui rege „fainéant", răsărit parcă din adîncurile evului mediu. Altă dată, persiflează scrierea compusă de acesta, pe cînd era conte de Provence, asupra călătoriei sale de la Bruxelles la Coblenz. Într-o scrisoare către Mareste, din 1827, îi învinuieşte de asasinate pe iezuiţii reveniţi la putere odată cu noul rege. Carol al X-lea nu este privit cu mai multă simpatie. Prietenul londonez, Sutton Sharpe, află de la corespondentul său că, în Franţa, dezgustul pentru Bourboni şi rege devenise general în 1827. Zvonul public spunea că regele se pregăteşte să execute o lovitură de stat, mergînd asupra Parisului cu 25000 de oameni, pentru a desfiinţa Parlamentul şi a numi optzeci de episcopi ca „pairi" ai Franţei. Aceluiaşi prieten îi zugrăveşte un tablou al lui Carol al X-lea ca „un rege incapabil să lege două idei laolaltă, bătrîn şi libertin, uzat din pricina unei tinereţi foarte furtunoase, plină de laşităţi şi înşelătorii, adorînd principiile ultra, profesînd dispreţul cel mai sincer pentru tot ce nu aparţinea nobilimii din pricina fricii pe care aceasta i-o inspiră". Instituţia monarhică este atît de puţin respectată de Stendhal, încît în *Memoriile unui turist* se gîndeşte cu respect la vremea în care revoltele Frondei înflăcăraseră sufletele franceze, deşteptîndu-le din lunga şi oribila feudalitate. Epoca aceasta, care dăduse *Cidul* lui Corneille, ar fi putut să înzestreze pe francezi cu alte multe opere de artă, dacă Ludovic al XIV-lea, impunînd regimul său şi demoralizînd nobilimea, n-ar fi făcut să urmeze măreţului Corneille, suflet pasionat al unui mare patriot, pe elegantul Racine, expresie a aristocraţiei comprimate în toate elanurile ei.

Stendhal denunţă uneori starea de înjosire a poporului, aşa cum i-o hărăzise regimul regalităţii. Ţărănimea din Dombes îi apare bolnavă şi superstiţioasă. Dar cînd el face, în faţa unui oarecare monsieur de M., observaţia că unul din lucrurile de care Franţa ar avea mai multă nevoie ar fi difuzarea învăţămîntului elementar, interlocutorul lui respinge ideea cu un accent pasionat. În acelaşi mod deplînge Stendhal soarta lucrătorilor din industriile de mătase ale Lyonului, pe care îi observă cerşind pe străzile oraşului, ca victime ale şomajului. În alt rînd, el se ridică împotriva aşezării nedrepte a impozitelor, care, lovind mica proprietate rurală, lipseşte de hrana necesară pe atîţi dintre copiii ţăranilor. Stendhal cere deci impozitul progresiv pe venit, într-o vreme în care lucrul părea o îndrăzneală. Simpatiile sale se asociază deci cu straturile mai adînci ale naţiunii. Profesînd astfel de idei, autorul este conştient că scrierile sale nu vor conveni claselor avute şi oamenilor bine situaţi. Prietenului Mareste el îi scrie în 1824: „Nu voi plăcea niciodată oamenilor cu 60 000 franci rentă". Iar altă dată, în *Henry Brulard*, el exclamă: „Nu scriu pentru oamenii cu bani şi decoraţii".

Cînd, după zilele din iulie 1830, se instalează, ca rege al francezilor, Ludovic-Filip, Stendhal se manifestă, cum am văzut, ca un prieten al noului regim. Bourbonii detestaţi dispăruseră, în fine, de pe tronul Franţei. Influenţa iezuită i se părea înlăturată. Stendhal compară, în prefaţa *Vieţii lui Napoleon*, moderaţia populaţiei în timpul zilelor din iulie cu furia poporului care cucerea Bastilia în 1789. Lucrătorii se comportaseră cu demnitate. În focul evenimentelor, la 1 august 1830, el îi scrie lui Sutton Sharpe, cu sentimente de admiraţie pentru suta de mii de oameni care se pusese la dispoziţia gardei naţionale şi pentru „admirabilul Lafayette, ancora libertăţii". Devotat regimului, poporul va şti să lupte şi Parisul i se pare de aci înainte inexpugnabil. Cu trei ani mai înainte, ducele de Orléans, viitorul Ludovic-Filip, îi apăruse ca un reprezentant al centrului-stînga, un *wigh* moderat, suportînd antipatia nobilimii din Saint-Germain, care denunţa în el un iacobin. Acum, în timpul puterii

noului rege, el nu contenește să admire progresele Franței, prosperitatea pe care o remarcă în regiunea Rhônului, marile lucrări executate mai pretutindeni. Vechiul prieten al Revoluției, republicanul îndîrjit, devine deci un adept al noului regim regal, respinge orice încercare de reintroducere a republicii și se declară un partizan al stărilor existente. Franța i se pare a fi devenit, prin desființarea cenzurii, un model pentru toate burgheziile Europei, o „regină a gîndirii". Sistemul celor două camere i se pare cel mai propriu pentru a garanta libertățile, și el nu ostenește să-l proslăvească și să-l recomande. Intențiile mai adînci ale Revoluției franceze abia acum se realizează. „Doresc, scrie el în prefața *Vieții lui Napoleon*, menținerea pură și simplă a stărilor existente. Dar religia mea politică nu mă împiedică de a-nțelege pe aceea a lui Danton, Sieyès, Mirabeau și Napoleon, adevărați întemeietori ai Franței actuale, mari oameni fără de care Franța din 1837 n-ar fi ceea ce este astăzi". Cînd însă regimul lui Ludovic-Filip, regimul bancherilor, al lui Laffitte și Casimir Périer, determină dezordini insurecționale în diferite puncte ale țării și cînd reacțiunea pare a se întări, Stendhal este clătinat în convingerile sale. Moravurile politicianismului, corupția marii finanțe compun în el o altă imagine a Franței lui Ludovic-Filip, pe care o zugrăvește, cu accente satirice, în romanul *Lucien Leuwen*.

Burghez radical, antilegitimist și ateu, atașat la început regimului lui Ludovic-Filip, dar aflînd în radicalismul său putința de a depăși simpatiile primului moment, Stendhal reprezintă tipul intelectualului francez de extracție burgheză, așa cum l-a produs Revoluția și epoca napoleoniană a căror amintire ferventă și recunoscătoare nu s-a eclipsat pentru el nici în anii Restaurației și nici mai tîrziu. Am văzut care a fost atitudinea lui Stendhal față de revoluție și în zilele în care el ia parte la evenimentele ei într-o epocă ulterioară. Este necesar să precizăm acum sentimentele lui față de Napoleon și opiniile lui în legătură cu rolul istoric al acestuia. Lucrarea este vrednică a fi încercată pentru motive sporite de faptul că, tocmai în legătură cu cultul lui Napoleon în opera

scriitorului nostru, critica a putut comite uneori eroarea de a vedea în Stendhal un prețuitor al forței împotriva dreptului și civilizației, un precursor deci al acelui diletantism al energiei care, încă de la sfîrșitul secolului trecut, anunța victoriile fascismului în Italia și Germania.

3. ATITUDINEA FAȚĂ DE NAPOLEON

Ofițer și funcționar napoleonian, în prima parte a carierei sale, Stendhal a urmărit de aproape pe Napoleon, l-a văzut din depărtare și mai de aproape, a ajuns să-l cunoască personal și să lucreze sub ordinele lui directe, a trăit întreaga dramă uimitoare a înălțării și căderii lui și i-a consacrat, în general, reflecțiunea cea mai intinsă. Figura lui Napoleon este prezentă în toate scrierile lui Stendhal și lucrează, ca o forță primordială, în psihologia principalilor săi eroi, a lui Julien Sorel din *Le Rouge et le Noir*, a lui Fabrice del Dongo din *La Chartreuse de Parme*. Studiind deci ideile lui Stendhal, acelea consemnate în operele care anunță, pregătesc și comentează creațiile lui cele mai de seamă, ni se impune problema relativă la modul în care scriitorul a răsfrînt figura împăratului și semnificația pe care i-a recunoscut-o.

Istoria relațiilor lui Stendhal cu Napoleon este prezentată în fragmentele autobiografice ale celui dintîi, în jurnalele acestuia și în cîteva din mărturiile contemporanilor. Ea a fost reconstituită de cîteva ori. Nu este cu totul sigur momentul în care Stendhal l-a văzut întîia oară pe Napoleon, poate în 1800, la fortul Bard, cîteva zile după ce primul consul trecuse muntele Saint-Bernard, poate ceva mai tîrziu. Amintirea acelei prime întîlniri a rămas confuză. Totuși, cînd, mai tîrziu, i s-a întîmplat să rezume stările de spirit și ideile pe care le-au inspirat tinereții sale faptele de arme ale tînărului general și ale primului consul Bonaparte, el a consemnat „entuziasmul pentru virtuțile republicane... disprețul excesiv, mergînd pînă la ură, pentru felurile de a se comporta ale regilor", adică sentimentele și ideile unui com-

batant în armatele Revoluției. Aceste stări de spirit se păstrează și în momentul în care Napoleon devine împărat, dar ele se întorc împotriva acestuia. În primul moment, Franța reacționează cu împotrivire față de actul care instituie dictatura imperială. Întrezărit de cîteva ori la spectacolele Operei și ale Comediei Franceze sau în cursul marilor serbări publice ale momentului, Stendhal notează fizionomia împăratului, „surîsul lui teatral", răceala manifestării populare față de el. În ziua încoronării, la 2 decembrie 1804, ceremonia, alăturînd pe papă cu împăratul, îi apare ca „alianța evidentă a tuturor șarlatanilor... religia venind să sanctifice tirania". Dar cînd, în 1806, Stendhal este numit elev pe lîngă comisarii de război, evenimentul apare în însemnările scriitorului sub forma că „a fost atașat pe lîngă curtea marelui om". Zelul noului funcționar imperial devine atît de mare, încît, la 27 octombrie 1806, cînd Napoleon intră în Berlin, el asistă la parada militară organizată cu acest prilej cu revolverul încărcat, la pîndă față de surpriza unui atentat. Există o scrisoare pe care Stendhal, consul la Civitavecchia în 1840, o adresează tinerei spaniole, Eugenia Guzman y Palafox, viitoarea contesă de Montijo, devenită apoi soția lui Napoleon al III-lea. Scrisoarea conține amintirea devotamentului ardent al elevului-comisar pentru împărat :

„Înalț mulțumiri Domnului pentru faptul de a fi pătruns, cu pistoalele încărcate cu grijă, la Berlin, în ziua de 26 octombrie 1806. Napoleon îmbrăcase, pentru a-și face intrarea în Berlin, marea lui uniformă de general de divizie. A fost poate singura oară cînd l-am văzut îmbrăcat în felul acesta. Mergea la douăzeci de pași înaintea soldaților ; mulțimea tăcută se găsea la doi pași de calul său, ar fi putut să se tragă asupra lui de la toate ferestrele. Promenada teilor, prin care a intrat în Berlin, este un fel de Rambla a Barcelonei. Dacă m-aș fi născut sub ridicolul Ludovic al XV-lea, este sigur că, în ziua de 26 octombrie 1806, m-aș fi plimbat pe bulevard (la Paris), foarte mîndru de costumul meu de mătase gri, cu dungi violete, făcînd pe încrezutul *(le fat)*".

Devotamentul noului funcționar, devenit comisar adjunct, crește necontenit din momentul acesta, și cînd, in 1807, el este trimis la Brunswick pentru a ridica un impozit de război de cinci milioane, zelul lui îl determină să-l sporească cu alte două milioane în plus. Napoleon aprobă cu satisfacție actul funcționarului său, care primește o gratificație. Prezența lui Stendhal în preajma împăratului este mereu semnalată, la 14 septembrie 1812, la intrarea în Moscova, apoi pe drumul înapoierii, cînd Napoleon este zărit „mergînd cu un baston în mînă", apoi la Borizow, cînd comisarul adjunct asigură, într-un moment foarte greu, aprovizionarea trupelor, apoi în Silezia în cursul anului 1813. Dar cînd, în 1814, împăratul abdică, Stendhal prevede impopularitatea care va izbi pe toți soldații și funcționarii imperiului. Deși atitudinea sa față de Bourbonii restaurați rămîne tot timpul ostilă, el caută să evite persecuțiile noului regim, asigurînd pe ducele de Feltre, în două scrisori oficiale, că n-a căutat să obțină favoarea „uzurpatorului" în timpul celor o sută de zile și că „n-a variat niciodată în fidelitatea și devotamentul (său) pentru suveranul legitim".

Aceste micimi ale omului, al cărui caracter s-ar putea să nu fi fost la nivelul marii sale inteligențe, n-au făcut decît să mascheze, dar nu să altereze, admirația sa pentru eroul iubit al tinereții sale. Cînd, în 1817, Stendhal publica *Histoire de la peinture en Italie*, el o însoțește cu o dedicație destul de nebuloasă : „Celui mai mare dintre suveranii existenți omului just care ar fi fost liberal prin inima sa, dacă politica nu i ar fi spus că a fi antiliberal este singurul mijloc de a domni astăzi". Critica modernă a recunoscut în aceste rînduri de omagiu, care nu conțin nici un nume propriu, un act de captare a bunăvoinței puternicului țar Alexandru I făcut într-un moment în care, vazîndu-și compromisă situația în Franța, Stendhal se gîndea să emigreze în Rusia, pentru a deveni profesor de franceză. Dar cînd evenimentele evoluează și sentimentele sale se limpezesc, vechea dedicație este înlocuită cu una nouă, care n-a apărut, dealtfel, decît mulți ani după moartea autorului, în 1854, și care exprimă simpatia pentru Napoleon.

semnalate completează adevărata imagine stendhaliană a lui Napoleon. Cine nu ține seama de această împrejurare nu poate stabili decît filiații înșelătoare. S-a vorbit astfel despre influența lui Stendhal asupra chipului în care Nietzsche reflectă figura napoleoniană, văzută ca o prefigurare a vitalismului fascinant. „Lui Napoleon îi va reveni cinstea, scrie Nietzsche în *Die fröhliche Wissenschaft*, 362, de a fi refăcut o lume în care războinicul va învinge încă o dată, în Europa, pe comerciant și pe «filistin»." Napoleon este pentru Nietzsche, un „adversar al ideilor moderne", „unul din principalii continuatori ai Renașterii", acela care a pus din nou în lumină „o anumită față a lumii antice poate cea mai definitivă din ele, fața ei de granit". Tot astfel, pentru scriitorul francez de dreapta, Maurice Barrès, Napoleon este „profesorul de energie". „Cînd anii vor fi distrus opera acestui mare om, scrie Barrès, și cînd geniul său nu va mai sfătui în mod util nici pe gînditori, nici popoarele, pentru că toate condițiile vieții individuale și sociale se vor fi schimbat, ceva va subzista mereu : puterea lui de a multiplica energia" *(Les Déracinés*, VIII). Astfel de interpretări ale fenomenului napoleonian tind deci să izoleze din portretul stendhalian una singură din trăsăturile care îl compun. Stendhal n-a proslăvit însă niciodată în figura lui Napoleon energia pură, pe condottierul și tiranul renascentist sau pe feudalul italic adversar al civilizației moderne, ci numai însușirile acestuia puse în serviciul civilizației și democrației. Invocarea posibilă a lui Stendhal pentru a legitima irupția forței împotriva cuceririlor democratice ar fi deci cu totul abuzivă ; disprețul libertăților n-a stat niciodată în intenția lui. Napoleon era, pentru scriitorul nostru, unul dintre creatorii Franței burgheze și democratice, un nume pe care îl așază alături de Danton, Sieyès și Mirabeau, „adevărații întemeietori ai Franței actuale", după cum ne asigură el în 1837. În timp ce nietzscheenii elogiau latura negativă a lui Napoleon, Stendhal se apropie, în felul său de a construi figura acestuia, de Heinrich Heine în *Das Buch Le Grand* și în atîtea alte opere ale acestuia.

Cunoașterea popoarelor, a altor țări și moravuri decît cele franceze, a diferitelor temperamente naționale era destul de puțin întinsă în Franța clasică. Secolul al XVIII-lea, introducînd punctul de vedere al relativismului în morală, drept și estetică, începe a descoperi Nordul și Răsăritul, America și Asia. Sentimentul crizei contemporane a civilizației face pe atîția oameni ai vremii, pe Montesquieu, pe Voltaire, pe Diderot și Rousseau, să opună francezilor din vremea lor pe oamenii unor civilizații îndepărtate sau exotice, pe orientali sau pe primitivi. Curiozitatea pentru alte forme ale vieții și culturii aduce pe scriitorii timpului să întreprindă călătorii mai mult sau mai puțin îndepărtate. Oamenii secolului al XVIII-lea au în general o mobilitate cu mult mai mare decît acei ai veacului anterior. Noua burghezie întreprinzătoare se deplasează mai ușor decît ultimii feudali sau nobili curteni în epoca lui Ludovic al XIV-lea. Această mobilitate este însă mai restrînsă decît a nenumăraților inși care au însoțit fie emigrația în anii revoluției, fie trupele imperiale în Italia, în Germania și Austria, în Slovenia, pe coastele Dalmației, în Polonia, în Rusia și Spania. Unul dintre aceștia din urmă a fost și Stendhal. Itinerarul lui n-a atins toate etapele lui Napoleon și ale armatelor lui, dar o parte însemnată din ele. Călătorii proprii l-au adus și peste mare, în Anglia. Înclinația l-a făcut să rezideze vreme îndelungată în Italia, unde l-au readus și funcțiile lui consulare. Stendhal își recunoștea cu plăcere calitatea de cosmopolit, în sensul de cetățean al lumii. *Vengo adesso di Cosmopoli* (Vin acum din Cosmopolis), declara el adesea împreună cu personajul unei operete a timpului. Patriotismul nu-i lipsea totuși lui Stendhal. Admirația pentru vechea cultură a Franței, sentimentul onoarei naționale sînt foarte vii în sufletul lui. Un astfel de sentiment îl face să resimtă o adîncă revoltă cînd, în 1840, Thiers consimte la concesiuni umilitoare în chestiunea Orientului și-l determină să declare în fața funcționarilor consulatului său, a Civitavecchia, că „guvernul a dezonorat țara printr-o astfel de lașitate

semnalate completează adevărata imagine stendhaliană a lui Napoleon. Cine nu ţine seama de această împrejurare nu poate stabili decît filiaţii înşelătoare. S-a vorbit astfel despre influenţa lui Stendhal asupra chipului în care Nietzsche reflectă figura napoleoniană, văzută ca o prefigurare a vitalismului fascizant: „Lui Napoleon îi va reveni cinstea, scrie Nietzsche în *Die fröhliche Wissenschaft*, 362, de a fi refăcut o lume în care războinicul va învinge încă o dată, în Europa, pe comerciant şi pe «filistin».“ Napoleon este, pentru Nietzsche, un „adversar al ideilor moderne“, „unul din principalii continuatori ai Renaşterii“, acela care a pus din nou în lumină „o anumită faţă a lumii antice, poate cea mai definitivă din ele, faţa ei de granit“. Tot astfel, pentru scriitorul francez de dreapta, Maurice Barrès, Napoleon este „profesorul de energie“. „Cînd anii vor fi distrus opera acestui mare om, scrie Barrès, şi cînd geniul său nu va mai sfătui în mod util nici pe gînditori, nici popoarele, pentru că toate condiţiile vieţii individuale şi sociale se vor fi schimbat, ceva va subzista mereu: puterea lui de a multiplica energia“ *(Les Déracinés*, VIII). Astfel de interpretări ale fenomenului napoleonian tind deci să izoleze din portretul stendhalian una singură din trăsăturile care îl compun. Stendhal n-a proslăvit însă niciodată în figura lui Napoleon energia pură, pe condottierul şi tiranul renascentist sau pe feudalul italic adversar al civilizaţiei moderne, ci numai însuşirile acestuia puse în serviciul civilizaţiei şi democraţiei. Invocarea posibilă a lui Stendhal pentru a legitima irupţia forţei împotriva cuceririlor democratice ar fi deci cu totul abuzivă; dispreţul libertăţilor n-a stat niciodată în intenţia lui. Napoleon era, pentru scriitorul nostru, unul dintre creatorii Franţei burgheze şi democratice, un nume pe care îl aşază alături de Danton, Sieyès şi Mirabeau, „adevăraţii întemeietori ai Franţei actuale“, după cum ne asigură el în 1837. În timp ce nietzscheenii elogiau latura negativă a lui Napoleon, Stendhal se apropie, în felul său de a construi figura acestuia, de Heinrich Heine în *Das Buch Le Grand* şi în atîtea alte opere ale acestuia.

4. CUNOAŞTEREA POPOARELOR

Cunoaşterea popoarelor, a altor ţări şi moravuri decît cele franceze, a diferitelor temperamente naţionale era destul de puţin întinsă în Franţa clasică. Secolul al XVIII-lea, introducînd punctul de vedere al relativismului în morală, drept şi estetică, începe a descoperi Nordul şi Răsăritul, America şi Asia. Sentimentul crizei contemporane a civilizaţiei face pe atîţia oameni ai vremii, pe Montesquieu, pe Voltaire, pe Diderot şi Rousseau, să opună francezilor din vremea lor pe oamenii unor civilizaţii îndepărtate sau exotice, pe orientali sau pe primitivi. Curiozitatea pentru alte forme ale vieţii şi culturii aduce pe scriitorii timpului să întreprindă călătorii mai mult sau mai puţin îndepărtate. Oamenii secolului al XVIII-lea au în general o mobilitate cu mult mai mare decît acei ai veacului anterior. Noua burghezie întreprinzătoare se deplasează mai uşor decît ultimii feudali sau nobili curteni în epoca lui Ludovic al XIV-lea. Această mobilitate este însă mai restrînsă decît a nenumăraţilor inşi care au însoţit fie emigraţia în anii revoluţiei, fie trupele imperiale în Italia, în Germania şi Austria, în Slovenia, pe coastele Dalmatice, în Polonia, în Rusia şi Spania. Unul dintre aceştia din urmă a fost şi Stendhal. Itinerarul lui n-a atins toate etapele lui Napoleon şi ale armatelor lui, dar o parte însemnată din ele. Călătorii proprii l-au adus şi peste mare, în Anglia. Înclinaţia l-a făcut să rezideze vreme îndelungată în Italia, unde l-au readus şi funcţiile lui consulare. Stendhal îşi recunoştea cu plăcere calitatea de cosmopolit, în sensul de cetăţean al lumii. *Vengo adesso di Cosmopoli* (Vin acum din Cosmopolis), declara el adeseori, împreună cu personajul unei operete a timpului. Patriotismul nu-i lipsea totuşi lui Stendhal. Admiraţia pentru vechea cultură a Franţei, sentimentul onoarei naţionale sînt foarte vii în sufletul lui. Un astfel de sentiment îl face să resimtă o adîncă revoltă cînd, în 1840, Thiers consimte la concesiuni umilitoare în chestiunea Orientului şi-l determină să declare în faţa funcţionarilor consulatului său, la Civitavecchia, că „guvernul a dezonorat ţara printr-o astfel de laşitate

și că, din acest moment, încetînd să mai fie francez, adoptă ca patrie orașul în care s-au scurs momentele cele mai fericite ale vieții sale“ (R. Colomb). Acest oraș era Milanul, după cum ne-o arată și inscripția epitafului său: *Arrigo Beyle, milanese*.

Trăind vreme îndelungată în afară de granițele Franței, împlîntînd rădăcini destul de adînci în peisaje străine, studiind tradițiile și caracterul atîtor popoare, Stendhal rezervă un loc întins, în operele și corespondența sa, cunoașterii națiunilor. „Universul, repeta el cu un autor mai vechi, este o carte din care n-ai citit decît prima pagină, atunci cînd n-ai văzut decît țara ta.“ Stendhal a răsfoit această carte în toate sensurile și a compus astfel o variată imagine a Europei centrale, sudice și occidentale, fără analogie în literatura vremii lui. Această imagine este a unui soldat și a unui funcționar napoleonian, a unui diplomat și a unui călător romantic, amator de psihologie și profesînd doctrina temperamentelor. Această doctrină, absorbită din *Rapport du physique et du moral* al lui Cabanis, îl face, atunci cînd reia clasificarea principalelor temperamente în *Histoire de la peinture en Italie*, să le ilustreze și printr-unul sau altul din temperamentele naționale. Dar națiunile rămîn oare aceleași de-a lungul întregii lor istorii ? Un italian al secolului al XIII-lea și unul de-al celui de-al XIX-lea sînt oare una și aceeași ființă ? Stendhal nu studiază psihologia popoarelor în afară de mobilismul vieții istorice, dar este încredințat că o epocă anumită din trecutul lor le-a imprimat marca lor durabilă. Italianul ar fi deci ceea ce l-a făcut felul de viață al comunelor medievale. Pe francez l-a conformat viața de curte în timpul absolutismului, iar pe englez dezvoltarea comercială și industrială la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și în veacul următor. Tabloul psihologic al Europei, pe care îl zugrăvește Stendhal, suferă deci de un anumit statism. Limitele caracterizărilor sale decurg din metoda pe care el o folosește, deși, adeseori, ele ni se par încă valabile și totdeauna ingenioase.

Studiind atîtea popoare străine, Stendhal ajunge să-l cunoască mai bine pe al său. Aflîndu-se în Italia, în

1817, el opune detașării față de „opinia generală“ a italienilor, dependența francezilor de această opinie, teama de ridicol, conformismul și vanitatea, trăsături de caracter pe care nu va osteni apoi să le pună în lumină, de-a lungul întregii lui opere.

„Vanitatea neexistînd în Italia, scrie el în *Rome, Naples et Florence*, un marchiz mînios se va exprima aproape la fel cu lacheul său ! Este reversul de medalie al remarcabilei fericiri care acordă acestui popor o poezie naivă și puternică. Italia n-a avut timp de o sută cincizeci de ani o curte disprețuitoare, întemeiată de un om profund în arta vanității (Ludovic al XIV-lea). Marele rege ia în stăpînire opinia și dă fiecărei clase a supușilor săi un model de imitat. Molière înveselește pe contemporanii săi, făcîndu-i să rîdă de acei care nu se conformează acestui model ; original ajunge sinonim cu prost. Curtea lui Ludovic al XIV-lea declară necuviincios orice cuvînt pe care marea lui justețe îl pune în toate gurile ; ea curăță și sărăcește limba, proscrie cuvîntul propriu. Abatele Delille va ajunge să nu mai scrie decît în enigme. Bulevardul este, fără îndoială, promenada cea mai frumoasă din Paris ; dar pentru că oricine se poate bucura de ea, și fiindcă Ludovic al XIV-lea a trăit odată, astăzi încă nu-ți este îngăduit să apari pe bulevard decît pentru tîrguieli. Influența lui Ludovic al XIV-lea, sensibilă pînă în Anglia, Rusia și Germania, n-a pătruns însă niciodată în Italia. Nimeni n-a devenit aici, vreodată, stăpînul opiniei generale.“

Preocupat de succesul social, orientat cu toate interesele sale către lumea exterioară, francezul ar fi lipsit de acea viață interioară din care se hrănește aptitudinea muzicală a italianului. Instituind, din acest punct de vedere, în *Viața lui Rossini*, comparația dintre italieni și francezi, Stendhal observă chipul în care aceștia din urmă cultivă deopotrivă gloria armelor și pe aceea a literelor, în așa fel încît numele luptei de la Marengo a putut deveni tot atît de celebru ca acel al lui Voltaire. Îndată ce trei francezi se găsesc laolaltă, adaugă Stendhal, adică îndată ce se găsește în societate, francezul ar fi atît de preocupat de vanitate, adică de dorința de a plăcea, de

a recolta lauda sau aprobarea, încît, atunci cînd nu se gîndește la succesul probabil al unui calambur, este stăpînit totuși de prudență sau de preocuparea de sine. Vesel din fire, francezul nu se abandonează niciodată veseliei sale, fără rezerve. „Societatea" este, pentru el, cea dintîi dintre preocupările lui. Adîncimea vieții interioare s-ar resimți. Poporul francez, conchide Stendhal, „este cel mai spiritual și cel mai agreabil, dar cel mai puțin muzical". În același sens, generalizează autorul în alt loc al aceleiași cărți: „În Franța, pictorul și muzicianul găsesc locul tuturor pasiunilor ocupat de teama abaterii de la miile de conveniențe care îl preocupă". Călătorind ca turist în Franța, dar atingînd la un moment dat Geneva, pe care o intercalează în relațiunea sa de călătorie, el opune tristeții și gravității calvine a genevezilor ceea ce i se pare a fi „fondul caracterului francez, vesel, satiric, batjocoritor, libertin, cavaleresc, zăpăcit *(étourdi)*". O verificare a acestui contrast îi vine din faptul că, dintre toți autorii francezi, genevezii ar prefera tocmai pe acei opuși felului mai general de a fi al francezilor, moraliștii „emfatici, rezonabili și triști: Nicole, de Bonald, Bossuet, Bourdaloue, Abbadie". Veselia franceză ar fi totuși limitată de frica de ridicol, mai cu seamă în părțile de nord ale Franței. „Singura primejdie pentru un francez, ni se spune în *Rome, Naples et Florence*, este ridicolul, pe care nimeni nu îndrăznește să-l braveze la nord de Loira". Această continuă supraveghere de sine anulează atît de puternic în francezi spontaneitatea naturii, încît *Memoriile unui turist* citează cu interes vorba englezului spiritual și mizantrop, Hazlitt, care pretindea că „la Paris felul natural de a fi nu mai există nici măcar la copiii de opt ani". Cum Stendhal nu este un observator sistematic, ci un amator de psihologie și un impresionist, se pot semnala și unele contradicții în diagnozele sale. Astfel, pe cînd, în 1812, observa, pe malurile Niemenului, trupele formate din atîtea naționalități ale lui Napoleon, cu preocuparea de a verifica doctrina temperamentelor a lui Cabanis, el credea a putea identifica temperamentul sangvin în conaționalii săi francezi. Stendhal n-a pus însă niciodată de acord această observație despre firea cu re-

acții prompte și puternice a francezului sangvin cu felul de a fi al aceluiași om, după cît se pare atît de preocupat să se conducă în vederea succesului social și, prin urmare, atît de stăpînit.

Caracterul și temperamentul italian nu alcătuiesc numai o piesă utilă pentru delimitarea celui francez, așa cum s-a văzut mai sus. Ele sînt studiate și pentru ele însele. Ba chiar acestora le consacră Stendhal partea cea mai întinsă a preocupărilor sale de psihologie a popoarelor, în opere ca *Histoire de la peinture en Italie, Rome, Naples et Florence, Promenades dans Rome, Vie de Rossini,* apoi în nenumărate locuri ale *Corespondenței* sale. Stendhal a fost un mare admirator al caracterului italian, al energiei, pasionalității și originalității sale. În 1817, pe cînd se afla în Italia, el se gîndește să scrie o *Istorie a energiei în Italia* și proiectul i se pare atît de înaintat, încît el îi comunică lui Romain Colomb că noua sa operă ar fi terminată. Din lucrarea proiectată nu ne-a rămas însă decît scrisoarea din 24 noiembrie 1817, unde, după metoda sa generală, el face să derive temperamentul durabil al italienilor din anumite împrejurări hotărîtoare ale trecutului lor.

„În evul mediu, scrie Stendhal, seniorii Europei striveau domeniile lor și erau striviți la rîndul lor de regi, de pildă de Ludovic al XI-lea. Energia nu putea deci să ia naștere decît în cîteva centre de seniori feudali sau în rege, oameni slăbiți prin bogăție. În Italia, toate caracterele ardente, toate spiritele active erau în chip inevitabil atrase să-și dispute puterea, această voluptate delicioasă, superioară tuturor celorlalte pentru niște oameni bănuitori sau, cel puțin, mai durabilă. Milano, Genova, Florența, Rimini, Rubino, Siena, Plesența și douăzeci de alte cetăți erau devorate de flăcările facțiunilor. Cetățenii sacrificau cu bucurie ambiției lor politice grija intereselor particulare și apărarea a ceea ce noi numim drepturile civile. De aici, eternul conflict între familiile puternice, a căror istorie domestică este atît de ciudată, lupta violentă a partidelor, lunga înlănțuire a răzbunărilor, surghiunurilor, catastrofelor. Iată focarul care a produs războaiele interminabile și nemiloase dintre un oraș și altul, de pildă dintre Siena și Florența, Pisa și Florența etc. Aceeași îm-

prejurare explică invaziile străine ale popoarelor care, înarmate de un rege, puteau înfrînge cu uşurinţă micile oraşe învrăjmăşite. Căci, să n-o ascundem, împreună cu energia, evul mediu a lăsat în Italia obişnuinţa funestă a urii. Acolo, în climatul fericit al Italiei, această pasiune calamitoasă izbucneşte în toată forţa ei. Tiraniile bănuitoare, slabe şi crude, care guvernară Italia între 1530 şi 1796, au schimbat prudenţa medievală într-o sumbră neîncredere. De aceea, prima calitate a unei inimi italiene, cînd n-a fost redusă la stupiditate prin bigotism sau tiranie, este energia; a doua, neîncrederea bănuitoare; a treia, voluptatea; a patra, ura..."

Dacă energia este calitatea dominantă a unei mari personalităţi, se înţelege de ce „vegetaţia umană este mai puternică aici decît oriunde aiurea". Intensitatea pasiunilor imprimă un format mare oricărui individ. „Nu există nimic strîmt sau josnic în modul de a se comporta al unui cizmar şi, dacă mîine soarta i-ar trimite o mare avere, cizmarul n-ar fi deloc deplasat în societatea cea mai înaltă." Nenumărate sînt pasajele în care Stendhal revine, cu o admiraţie care nu osteneşte, asupra energiei şi pasionalităţii italiene. Criminalitatea este, pentru autorul *Preumblărilor în Roma*, care nu dispreţuia să-şi uimească uneori cititorul, o manifestare a aceleiaşi energii admirate în caracterul italian. Vorbind despre crimele atît de des comise de către transteverinii romani, Stendhal recunoaşte în ele semnul „calităţii care lipseşte mai mult veacului al XIX-lea", veac fără voinţă, energie şi caracter. Iată însă pe italieni! Nimic vag şi nimic afectat în sentimentele şi comportările lor. Totul este sincer şi direct. Nimic nu stînjeneşte manifestarea liberă a pasiunii, nici falsa pudoare, nici convenienţele sociale. O tînără mamă nu se sfieşte să declare, în faţa fiicelor ei, în legătură cu un bărbat: „Ah, iată unul care era făcut pentru mine: ştia să iubească în adevăr". Felul simplu şi natural de a se comporta face pe fiecare italian să exprime ceea ce simte sau gîndeşte în chiar momentul în care simţirea sau gîndirea se constituie în sufletul lui. Impulsivitatea mînioasă a italianului este deci notată de mai multe ori. Dar această impulsivitate, îndată ce se consumă, nu mai lasă nici o urmă, încît Stendhal are prilejul să observe, împreună cu exploziile mîniei, bogate în invective, perfecta bonomie a caracterului italian, mai ales în nord, la Milano. Conducîndu-se prin impulsul pasiunilor sale, italianul este dispreţuitor de modele; reacţiile opiniei generale îi sînt indiferente; vanitatea îi este străină. Un cunoscător al caracterului italian, generalul Bubna, putea deci să pronunţe vorba de spirit: „Femeile franceze se privesc între ele; italiencele privesc pe bărbaţi". Senzaţia prezentă stăpîneşte în asemenea măsură pe italian, nepăsarea lui faţă de convenienţe este atît de mare, încît libertatea moravurilor devine izbitoare în Italia. Legăturile dintre bărbaţi şi femei, în afară de căsătorie, nu sînt niciodată ascunse şi apariţia unei femei în societate, împreună cu amantul ei, nu surprinde pe nimeni. Libertatea moravurilor trece şi în felul de a se exprima al italienilor. Niciodată ei nu recurg la locuri comune; deprinderea de a repeta vorbele altora i-ar plictisi. Totdeauna dispuşi să exprime idei personale, ei nu aruncă peste părţile urîte ale vieţii un văl milostiv, încît respectul adevărului în expresie este o altă trăsătură remarcată de Stendhal în observaţiile sale asupra caracterului roman. În legătură directă cu impulsivitatea pasională stă veselia italiană, pe care psihologul ţine s-o deosebească de uşoara veselie a francezului meridional, un tip sangvin. „Veselia italiană are caracterul unei furii", scrie Stendhal. În acelaşi loc el notează hohotele de rîs timp de ceasuri întregi care au stăpînit o societate, pînă la ivirea senzaţiilor inconfortabile, în timpul lecturii unor sonete nu tocmai decente. Dar împreună cu această veselie nestăpînită, se observă şi concentrarea tăcută şi sumbră, acea gravitate remarcabilă printre tinerii milanezi, pînă şi printre foarte tinerele eleve ale unei şcoli de dans. Am mai subliniat, în observaţiile lui Stendhal, aceea despre frecvenţa şi intensitatea sentimentelor de ură încercate de sufletul italian. Perfidia în ură mai menţinuse încă, pînă într-o epocă apropiată de data însemnărilor sale, după cum ni se afirmă, obiceiul administrării aşa-zisei *acqua tofana*, teribilul preparat din care ingurgitarea a cîtorva picături în fiecare săptămînă ucidea pe cineva în timpul unui an sau doi. Era o armă împrumutată arsenalului medieval şi renascentist,

care mai cunoştea cuţitul otrăvit pe o parte, acela care putea să învenineze numai o jumătate din piersica împărţită cu altcineva, apoi inelul legat cu o otrăvită gheară metalică, a cărei atingere, într-o mulţime, ucidea îndată pe adversarul urît sau pe femeia dispreţuitoare sau infidelă etc. Caracterul italian împrumută o anumită direcţie credinţei sale religioase. „Italianul adoră pe Dumnezeu, scrie Stendhal, cu aceeaşi fibră care îl face să-şi idolatrizeze iubita şi să iubească muzica." Evident, la Roma, religia este mai cu seamă practică rituală ; morala, ca una care ar putea conduce la examenul personal (un principiu protestant !), este disociată de religie. Asocierea religiozităţii cu toate pasiunile, cu toate răzbunările nu este de neconceput pentru italian. În sud, la Neapole, religiozitatea ia o formă atît de superstiţioasă, încît frica de diavol şi credinţa în miracole nu este deloc rară printre napolitani, chiar printre acei care vor să treacă drept spirite raţionaliste, *des esprits forts*. Dar chiar în regiunile nordice ale peninsulei, tot ce se întîmplă este atribuit miracolelor, şi superstiţia generală rezervă o mare influenţă şi putere preoţilor, care abuzează de această înclinaţie a mentalităţii italiene. În sfîrşit, în firea italianului din sud şi împreună cu toţi călătorii vremii, Stendhal nu uită să amintească nici de renumitul *dolce farniente*, expresia proprie regiunii pentru acea putere a tentaţiilor actuale, pentru acea aplecare către voluptate, care ar alcătui o trăsătură mai generală a firii italiene. Interesul portretului italian schiţat de Stendhal, în care observaţia mai nouă ar avea de rectificat sau de infirmat atîtea trăsături, stă mai cu seamă în faptul de a ne arăta cum răsfrîngea firea şi moravurile italiene un călător romantic. Nu rareori, urmărind cum se constituie acest portret, el ni se pare mai semnificativ pentru poziţiile proprii pictorului decît pentru luminarea modelului.

Multe reflecţii a consacrat Stendhal şi firii şi împrejurărilor engleze. În 1817, cînd debarcă pentru întîia oară în Anglia, el notează în *Jurnalul* său : „Emoţia pe care am încercat-o acum un ceas, ajungînd la Brighton, a fost tot atît de forte ca şi aceea pe care am simţit-o acum şase luni, intrînd în Neapole. Găseam acolo frumuseţile naturii, lucrînd asupra mea în ciuda moravurilor scelerate [1]. Aflu aici libertatea afirmîndu-se prin toate nenorocirile unui stat ruinat." Totuşi, cu prilejul unei noi călătorii, în 1826, scriindu-i lui R. Colomb, sub data de 14 august, Stendhal are prilejul să limiteze entuziasmul său pentru libertăţile engleze. Scrisoarea aceasta este unul din textele cele mai importante pe care Stendhal le-a consacrat cunoaşterii Angliei şi oamenilor săi. Se observă aci, mai întîi, influenţa mondială a Angliei care n-a încetat să crească în timpul lui Cromwell. Englezii sînt fabricanţii lumii. Mai departe se observă însă marea putere pe care continuă s-o deţină proprietarii de pămînt. Aceştia, cînd au o rentă de trei sau patru mii de lire sterline, sînt şi judecători de pace, ceea ce dă justiţiei engleze un caracter de clasă. O trăsătură care se accentuează prin împrejurarea că impozitele judecătoreşti sînt atît de ridicate încît nimeni nu poate începe un proces dacă n-are 25 lire sterline în buzunar. Neajunsul acesta nu este temperat decît de oroarea de publicitate a aristocraţiei sau de impresia procurorului care poate porni un proces, socotit just, cu speranţa că partea condamnată îi va plăti, pînă la urmă, cheltuielile procesului. Lipsa mijloacelor, într-o societate în care distribuţia bunurilor este atît de inegală, obligă pe orice englez care n-are o rentă de 800 livre să muncească. Englezii sînt victime ale muncii, scrie Stendhal. O lege specială a interzis obiceiul de a sili pe copiii sub cincisprezece ani să lucreze douăsprezece ore pe zi. „E greu de închipuit că o naţiune în asemenea măsură sacrificată *(victimé)* prin muncă să aibă răgazul necesar spiritului, adică considerării nuanţelor care separă ideile, şi micilor diferenţe dintre evenimente." Ceea ce dă cheia cunoaşterii Angliei este însă situaţia specială a aristocraţiei. Fiecare „pair" este întreţinut cu mari cheltuieli de către naţiune. Este adevărat că un duce de Wellington, un marchiz de Anglesea, un lord Exmouth au adus servicii, dar totdeauna numai în războaie întreprinse pentru interesul aristocraţiei, deci împotriva poporului. Pentru a sluji aristocraţia, primul-ministru Pitt a triplat

[1] În textul de bază : sclerozate. Corectat după manuscris şi prin confruntare cu textul original (n. ed.).

datoria publică, datorie care în 1826 absorbea două treimi din impozite. Nevoia de a plăti pe acestea din urmă aprinde încă mai mult febra de activitate în Anglia, unde rari sînt muncitorii care să nu lucreze douăsprezece sau cincisprezece ore pe zi. Acest popor muncitor, constrîns să lucreze pentru aristocrația lui atît de costisitoare, este un popor trist. Liber în singura zi a duminicii, religia îl obligă pe muncitorul englez la exerciții religioase și la austeritate. Duminica este, în Anglia, ziua cea mai tristă a săptămînii. Clerul anglican și cel metodist, beneficiind de mari venituri, mențin pe englezi într-o pietate sumbră, într-o dispoziție funebră, pe care o adîncește rigoarea climatului. Totuși, pînă la eliberarea Statelor Unite, în 1783, Anglia trecea drept țara cea mai liberă a lumii, grație libertății presei și a instituției juriului, și este posibil ca aceste libertăți să înăbușe pînă la urmă abuzul aristocratic și superstiția. Anglia, adaugă Stendhal, va fi mereu citată ca o țară a libertăților, dar „multe țări, înainte de această epocă îndepărtată, vor fi mai libere decît ea".

Considerațiile din scrisoarea către Colomb sînt baza tuturor generalizărilor cu care Stendhal revine asupra Angliei în alte părți ale corespondenței sale, apoi în *Preumblările în Roma*, în *Viața lui Rossini*, în *De l'Amour*. Tristețea biblică a Angliei este mereu subliniată. De asemenea, utilitarismul ei, un aspect al eticii sale de mari muncitori. „Ori de cîte ori vorbești englezului de vreo descoperire interesantă, de vreo teorie sublimă, el îți răspunde : La ce mi-ar putea servi ele astăzi ? Îi trebuie deci o utilitate practică și momentană. Constrînși prin necesitatea de a munci neîncetat pentru a nu muri de foame și de frig, oamenii clasei în care există spirit n-au nici un minut de dat artelor frumoase : iată mari neajunsuri." Și revenind asupra procesului întreprins și altă dată împotriva aristocrației și cercurilor conservatoare, Stendhal face răspunzătoare de înapoierea spirituală a Angliei, „aspra și barbara muncă, aceea care, grație aristocrației d-lui Pitt, apasă asupra bieților englezi timp de douăsprezece ore pe zi". Asprul rechizitoriu amintește întrucîtva pe acel pe care-l vor face Marx și Engels în pagini consacrate caracterizării societății engleze. Stendhal cunoaște bine probitatea, bunele maniere, siguranța caracterului englez, dar în același timp orgoliul care îi face pe englezi să creadă că lucrurile nu se cuvine să se întîmple în alte părți ale lumii altfel decît în Anglia.

Multe considerații sînt consacrate ipocriziei și timidității orgolioase a englezului, apoi tristeții de extracție religioasă, poate mai puternică în Scoția decît la Londra. Revenind într-o duminică de la biserică, un scoțian spunea prietenului său francez : „Să nu umblăm așa de repede, am putea avea aerul că ne plimbăm". Iată un interesant accent al ipocriziei engleze, al renumitului *cant*, pe care nu-l egalează decît soarta de exploatare pe care aristocrația engleză, afirmînd principiile ei religioase, o face nefericitului țăran irlandez : „Prin legi, regulamente, contraregulamente și prin suplicii, scrie Stendhal în *De l'Amour*, guvernul a introdus în Irlanda cartoful, și populația irlandeză depășește cu mult (în mizerie) pe aceea din Sicilia ; au fost colonizate cîteva milioane de țărani degradați și prostiți, zdrobiți de muncă și mizerie, trăind, timp de patruzeci sau cincizeci de ani, o viață nenorocită prin mlaștinile bătrînului Erin, dar plătind cu regularitate dijma. Cu vechea lor religie păgînă, nenorociții aceștia ar fi fost fericiți ; dar nu, ei au trebuit să adore pe sfîntul Patrick. În Irlanda nu se văd decît țărani mai nenorociți decît sălbaticii. Numai că, în loc de o sută de mii, cîți ar fi fost în starea de natură, ei sînt (acum) opt milioane, care fac să trăiască în bogăție cinci sute de absenți la Londra și Paris."

În alte părți ale scrierilor sale, de pildă în *De l'Amour*, Stendhal îmbogățește portretul englezului cu noi trăsături, vorbind despre frumusețea mișcătoare a tinerei engleze, dar și de lipsa ei de originalitate, de puținele ei „idei interesante", de oroarea ei de vulgaritate, de despotismul modei în sufletul ei, de conformismul și prudența tuturor, ale femeilor și ale bărbaților. Aceste caracterizări sînt urmărite deci în două planuri ; ele opun burgheziei puritane, industrioase, triste și încovoiate de muncă, imaginea unei aristocrații, stăpînită de un nelimitat orgoliu, folosind pozițiile ei în detrimentul restului națiunii. Nicăieri, în pictura nici uneia din națiunile pe care le-a studiat, Stendhal n-a pus mai viu în lumină

contrastul claselor și realitatea exploatării sociale. Acest portret este mult mai puțin generalizator ca în alte împrejurări, mult mai legat de momentul care a furnizat materialul observațiilor consemnate de portretist.

Dar, poate, dintre toate portretele naționale pe care le-a schițat Stendhal, acel care datează în mai mare măsură, acela mai legat de epoca lui și care, în această calitate, surprinde mai puternic astăzi este portretul germanului. Întemeiat pe observațiile ofițerului și funcționarului napoleonian în vremea rezidării lui la Berlin, Brunswick, Viena, Hamburg, Dresda, Ingolstadt, Königsberg, Göttingen, Ems și în alte localități, unde n-a mai revenit niciodată în epoca maturității sale, portretul germanului la Stendhal este unul din cele mai convenționale pe care le-a făcut vreodată. Omul german văzut aici este asemănător cu acel desemnat de Balzac în *Cousin Pons ;* el este *„le bon Allemand“* al atitor romantici, al doamnei de Staël și al lui Gérard de Nerval. Împreună cu cea dintîi din aceștia, Stendhal vede în „entuziasm“ una din trăsăturile cele mai tipice ale caracterului german. „În acest popor dezbinat și împărțit, scrie psihologul din *De l'Amour,* există un fond de entuziasm dulce și tandru, mai degrabă decît ardent și impetuos“. În *Istoria picturii în Italia,* germanii îi apar autorului ca o „națiune sentimentală și fără energie“. Sentimentul, mai ales sentimentul iubirii, este pentru german ca „o virtute, ca o emanație a divinității, ca ceva mistic. Acest sentiment nu este viu, impetuos, gelos și tiranic ca în sufletul italian. El e mai degrabă profund și seamănă cu iluminismul (mistic).“

În altă parte, autorul remarcă înclinația germanilor de a se exalta prin meditație. „Tinerii germani pe care i-am întîlnit, scrie Stendhal în *De l'Amour,* sînt crescuți în mediul sistemelor pretinse filozofice, care nu sînt decît o poezie obscură și rău scrisă, manifestînd însă, sub raportul moral, sublimitatea cea mai înaltă și mai sfîntă. Mi se pare că germanii n-au moștenit din evul mediu republicanismul și pumnalul italienilor, ci o puternică dispoziție către entuziasm și bună-credință. Din pricina aceasta, la fiecare zece ani, ei au un alt om mare care trebuie să anuleze pe toți cei precedenți : un Kant, un

Schelling, un Fichte.“ Dacă italianul este totdeauna mișcat de pasiuni, de ură și iubire, iar francezul de vanitate, resortul sufletului german este imaginația care îl face, îndată ce se eliberează de interesele sociale cele mai clare și de nevoile elementare ale subzistenței, să se consacre filozofiei, adică „unei nebunii dulci, amabile și, mai ales, fără fiere“. Aplecarea spre formele ceremonioase, sfidînd ridicolul, este de asemeni observată. În fine, încă din notele din *Rome, Naples et Florence,* pătrunzătorul observator remarcă puterea germanului de a intra în forme variate de viață, ceea ce în altă parte numește el „lipsa de caracter a germanilor“, facultatea care îl face, „în loc să raporteze totul la sine, să raporteze totul la alții, așa încît devine asirian citind o istoria a Asiriei și spaniol sau mexican cînd citește aventurile lui Cortez. Cînd începe să reflecteze, toată lumea are dreptate în ochii săi : un motiv pentru care, după ce visează douăzeci de ani în șir, nu ajunge la nici o concluzie.“

Este incontestabil că portretul german al lui Stendhal este mai ales acel al germanului romantic, adică al unui om sentimental, meditativ și ceremonios, așa cum a existat printre intelectualii din micile centre provinciale, la Iena sau la Heidelberg, laboratoarele propriu-zise ale romantismului german. Chiar cea din urmă dintre trăsăturile stabilite, puterea germanului de a intra în forme și tipuri diferite de viață, care corespunde renumitului *Einfühlung,* puterea de proiectare simpatetică în forme eterogene, cu concluzia posibilă a unei carențe a caracterului propriu, pe care romantismul a teoretizat-o cu deosebită predilecție, se încadrează în acest curent de cultură. Germanul stendhalian este micul burghez german din ultima epocă a feudalității. Acest portret sub care Europa și-a reprezentat multă vreme firea germană a fost foarte perseverent, deoarece îl mai regăsim încă în *Jean-Christophe* al lui Romain Rolland, dar el nu se mai potrivește deloc cu germanul epocii imperialiste, al epocii lui Bismarck și a lui Wilhelm al II-lea, al metropolelor, al marii industrii și al comerțului mondial și cu atît mai puțin al Germaniei hitleriste, sistematizînd delirul ei sîngeros.

Oricît de depășite, în atîtea din trăsăturile lor, ar fi portretele celor patru națiuni europene pe care le-a cunoscut mai bine, al francezilor, italienilor, englezilor și germanilor, ele nu sînt mai puțin caracteristice pentru lărgimea de orizont a autorului lor, pentru felul inteligenței sale și natura curiozității lui, pentru cunoașterea criteriilor sale de apreciere, pentru simpatiile și repulsiile lui. Portretele naționale ale lui Stendhal sînt, așadar, elemente revelatoare ale propriei lui psihologii.

5. DESPRE IUBIRE

A fost nevoie de toate capitolele anterioare pentru a așeza în sfera lor de preocupări considerațiile cuprinse în cartea *De l'Amour*. Opera este mai întîi o lucrare de ideologie. Publicînd, în 1815, renumitele sale *Eléments d'idéologie,* Destutt de Tracy le încheie cu un capitol, rămas, dealtfel, neterminat, asupra problemelor iubirii. Nu este deloc improbabilă ipoteza că, oprindu-se asupra aceluiași subiect, Stendhal a dorit să reia și să completeze ceea ce rămăsese numai schițat în opera maestrului atît de apreciat al tinereții sale. În mai multe părți ale lucrării lui, Stendhal a înfățișat-o ca pe un capitol al analizei conștiinței, cu singura deosebire că, pe cînd ideologii, inspiratorii săi, supun acestei operații viața intelectuală a omului, discipolul lor dorește să-i supună sentimentul dragostei. „Dacă ideologia, scrie Stendhal, este o descriere detaliată și minuțioasă a ideilor și a tuturor părților care le compun, cartea de față este o descriere detaliată și minuțioasă a tuturor sentimentelor care compun pasiunea numită iubire." Metoda sa va fi analitică. „Cartea care urmează, precizează autorul, explică în chip simplu, conform rațiunii și, pentru a spune astfel, în mod matematic, diferitele sentimente care se succed și a căror totalitate se numește pasiunea iubirii." Uneori categoria *ideologie* este înlocuită prin aceea de *fiziologie,* un cadru adeseori folosit de către scriitorii postideologi din vremea Restaurației și de mai tîrziu, pînă cînd H. de Balzac dă capodopera genului, odată cu a sa *Physiologie du mariage*. *De l'Amour* va fi deci nu numai o „ideologie", dar și o

„fiziologie a iubirii" și nu numai în înțelesul figurat, pe care îl păstrează la unii din predecesorii și urmașii săi, dar și într-un înțeles mai propriu.

Opera este apoi un jurnal intim, în care se împletesc observațiile despre sine cu observațiile despre alții, despre caractere și moravuri ale unor oameni și națiuni străine, culese din bogatul tezaur al călătorului și cosmopolitului. Din acest punct de vedere, *Despre iubire* intră în aceeași categorie cu opere precum *Roma, Neapole și Florența, Preumblările în Roma, Memoriile unui turist* etc. Preocuparea de a citi în sine însuși, foarte vie în toate aceste scrieri, ca și în *De l'Amour*, îl face să întîlnească și să exprime unul din conceptele sale cheie: *egotismul,* un cuvînt împrumutat vocabularului englez și care desemnează deprinderea de a se examina și arta de a se zugrăvi pe sine. Cum puteau merge oare împreună această tendință și orientarea corespunzătoare dată scrierii sale cu veleitatea de a face din ea un capitol al analizei conștiinței sentimentale a omului? Stendhal nu a omis problema: „Forma pe care am adoptat-o poate fi învinuită de egotism, scrie el. Unui călător i se îngăduie să spună: „Am fost la New York, de acolo m-am îmbarcat pentru America de sud, am urcat pînă la Santa-Fé-de-Bogota etc. Călătorul nu va fi acuzat că-i place să vorbească despre sine și i se vor ierta toți acești *eu* și *al meu,* pentru că ei răspund chipului celui mai clar și mai interesant de a povesti ce a văzut". Dar analistului iubirii? Întrucît opera sa este, într-o mare măsură, una de călătorii, procedeul vorbirii la persoana întîi este scuzabil. Totuși, pudoarea filozofică va învinge pînă la urmă. Notînd o tendință foarte generală a scrisului său, Stendhal va mărturisi rezerva sa metodică: „Fac toate sforțările posibile pentru a fi uscat (sec). Doresc să impun tăcere inimii mele care crede a avea multe de spus. Tremur totdeauna de teama de a nu fi transcris decît un suspin, acolo unde credeam că am notat un adevăr." Metoda a fost aplicată cu consecvență, dar opera nu și-a pierdut orice transparență. Începînd s-o scrie de la sfîrșitul anului 1819 și terminînd-o la mijlocul anului următor, cartea *Despre iubire* este nutrită din toate amintirile amorului nefericit pentru Matilda Viscontini, soția

despărțită de soțul său, generalul de origine poloneză, Jean Dembowski. Întreținind o legătură notorie cu poetul și patriotul italian Ugo Foscolo, doamna Dembowski, „Matilda" jurnalului, manifesta o rezervă severă pentru noul ei adorator, care trebuia să se mulțumească cu simpla permisiune de a se înfățișa în salonul ei de două ori pe lună. În aceste împrejurări și folosind un procedeu mai general al spiritului său, scriitorul evocă experiențele erotice mai vechi și mai noi și caută să le înțeleagă ca un filozof, fără să anuleze totuși temelia de impresii personale ale generalizărilor lui. Din cind în cind, scriitorul însuși apare în scenă sub numele unui Lisio Visconti, Salviati, Delfonte ș.a., după cum Matilda devine Leonora. Operă de analiză și memorial de călătorie, eseul *Despre iubire* conține și pagini de jurnal intim. Citeva din cadrele în care își închidea ideile revin astfel în această nouă operă a lui Stendahl.

Publicată în 1822 în două mici volume, opera nu a atras deloc atenția contemporanilor. Nici punerea ei din nou în vînzare, în 1833, n-a izbutit s-o impună interesului general. Autorul și-a învinuit epoca, vorbind despre atitudinea ei practică și pozitivă, despre lipsa ei de sensibilitate, fringind o săgeată, cu această ocazie, împotriva burgheziei vremii. Într-un proiect de prefață, scris probabil în 1826, dar publicat abia în ediția postumă din 1853, Stendhal exprimă, în legătură cu soarta făcută cărții sale, antipatia pe care o nutrea împotriva cercurilor financiare și industriale ale vremii :

„În ciuda multelor griji de a fi clar și lucid, nu pot face miracole ; nu pot să dau urechi surzilor și ochi orbilor. Astfel, oamenii bogați și joviali, care au cîștigat o sută de mii de franci în anul care a precedat momentul deschiderii acestei cărți, trebuie s-o închidă repede, mai ales dacă sînt bancheri, manufacturieri, industriași respectabili, adică oameni cu idei eminamente pozitive. Cartea de față ar fi mai puțin neinteligibilă pentru acei care ar fi cîștigat bani la bursă sau la loterie. Un astfel de cîștig poate să se întrunească cu obișnuința de a petrece ceasuri întregi în reverie și de a degusta emoția produsă de un tablou de Proud'hon, de o frază de Mozart sau

de o anumită privire a femeii la care te gîndești adesea. Nu astfel își pierd însă timpul oamenii care plătesc două mii de lucrători la sfîrșitul fiecărei săptămîni ; spiritul acestora este totdeauna întins către util și pozitiv. Visătorul despre care vorbesc este omul pe care aceștia l-ar urî mai mult, dacă timpul le-ar îngădui-o ; el este acela pe care le-ar plăcea mai mult să-l ia ca țintă a glumelor lor. Industriașul milionar simte în chip confuz că un astfel de om stimează mai mult o cugetare decît un sac de o mie de franci."

Este vorba de același fenomen al sfîșierii „raporturilor idilice", pe care îl vor caracteriza Marx și Engels într-o pagină celebră a *Manifestului comunist*. Și mai tîrziu, în ultimul proiect de prefață, Stendhal revine cu noi considerații asupra neînțelegerii de care s-a izbit cartea sa. De data aceasta, el caută s-o pună în legătură cu forma de guvernămînt a Franței contemporane, responsabilă de a fi alterat vechiul fond al caracterului francez, veselia și aptitudinea sa pasională, înlocuită cu grava demnitate engleză, modelul tuturor burgheziilor liberale mai noi :

„Schimbarea îngrozitoare care ne-a precipitat în plictiseala actuală și care face de neînțeles societatea din 1778, astfel precum o găsim în scrisorile lui Diderot către domnișoara Volland, iubita lui, sau în memoriile doamnei d'Epinay, ne obligă să cercetăm care din guvernămintele noastre succesive a ucis printre noi facultatea de a ne înveseli, apropiindu-ne de poporul cel mai trist din lume. Nu ne pricepem cel puțin să copiem parlamentul și onestitatea partidelor lui, singurul lucru posibil născocit de ei. În schimb, cel mai stupid dintre tristele lui concepții, spiritul de demnitate, a înlocuit vechea noastră voioșie franceză, care nu se mai găsește decît în cele cinci sute de baluri ale periferiei pariziene și în sudul Franței, îndată ce trecem de Bordeaux."

Textul acesta datează, după cum ne asigură Colomb, din 1832, prin urmare dint-un moment în care entuziasmul autorului pentru regimul lui Ludovic-Filip se răcise, momentul lui *Lucien Leuwen*. Încetînd să mai adere cu epoca în care, dealtfel, scrierile sale nu trezeau nici

un ecou, lui Stendhal îi place să evoce vechea Franță, prezentă numai în temperamentul și obiceiurile poporului. Din multiseculara tradiție a Franței, el ar fi putut aminti o lungă serie de scrieri consacrate psihologiei iubirii, de la *Le Roman de la Rose* al lui Guillaume de Lorris și Jean de Meung pînă la *Clélie* a domnișoarei de Scudery cu renumita sa *Carte du Tendre* și pînă la nenumăratele încercări de geografie galantă care i-au urmat acesteia. *De l'Amour* se situează pe aceeași linie a dialecticii erotice, numai că spiritul care o inspiră nu mai este acel al cavalerismului medieval sau al galanteriei prețioase, ci al analizei psihologice mai noi.

Autorul începe prin a distinge patru tipuri ale iubirii : *iubirea-pasiune, iubirea-gust, iubirea fizică* și *iubirea din vanitate*. Fiecare din aceste feluri ale iubirii se specifică mai departe prin cele șase temperamente pe care le distinge împreună cu Cabanis : *sangvinul, biliosul, melancolicul, flegmaticul, nervosul* și *atleticul*. Urmează o nouă specificare prin felurile regimurilor politice *(despotism asiatic, monarhie absolută, aristocrație cu chartă, republică federativă, monarhie constituțională, stări revoluționare)* și prin caracterele naționale *(francez, italian, german, englez, spaniol* etc.). Vîrstele omului și particularitățile individuale intervin în fine să coloreze sentimentul iubirii în fiecare ins. Sistemul este deci schițat în ansamblu, dar nu este realizat în fiecare din punctele lui. Intenția sistematică rămîne mai mult o veleitate, interesul cărții provenind nu atît din construcția ei generală, destul de descusută, cît din ascuțimea observației psihologice și din ingeniozitatea generalizărilor sub care simțim necontenit experiența personală a unui spirit pătrunzător și sensibil.

Partea cea mai întinsă a lucrării este consacrată nașterii iubirii și dezvoltării ei. Iubirea, ni se spune, începe prin admirație, continuă prin închipuirea unei plăceri și prin speranța realizării acesteia. Urmează procesul de cristalizare, un termen care s-a bucurat de o întinsă difuzare, dar care autorului i se părea atît de îndrăzneț, încît el simte nevoia să-și prezinte în acest punct opera drept simpla traducere a unui manuscris italian datorit

fictivului Lisio Visconti. Ce este această cristalizare ? O comparație ne-o va lămuri :

„În minele de sare de la Salzburg există obiceiul să se arunce în adîncimile lor părăsite o ramură desfrunzită de iarnă ; după două sau trei luni, ea este scoasă plină de cristalizări strălucitoare : cele mai mici dintre ramificările ei, nu mai mari decît piciorul unui lăstun, sînt împodobite cu o infinitate de diamante, mobile și lucitoare ; ramura primitivă nu mai poate fi recunoscută. Ceea ce numesc cristalizare este acea operație a spiritului care scoate din tot ce i se înfățișează descoperirea că obiectul iubit are noi perfecțiuni."

Cristalizarea este mai abundentă la civilizat decît la primitiv, pentru care nevoile practice ale vieții îngustează răstimpul acordat cristalizărilor și apropie momentul posesiunii. Pentru ca iubirea să nu se istovească, este nevoie de un nou mijloc de a fixa atenția. Așa apare îndoiala, cu exigența ei de a face ca semnele iubirii acceptate să se înmulțească. Intervine atunci a doua cristalizare, aceea pe care o produce dorința mereu mai intensă a posesiunii, speranța de a o obține sau teama de a o pierde. Momentul cel mai dramatic al iubirii este însă acela în care amantul înțelege falsitatea construcției sale sentimentale și abate mase întregi ale cristalizărilor. Care este raportul dintre iubire și frumusețe ? Stendhal execută în precizarea acestui raport o adevărată „revoluție copernicană". Anticii credeau că iubirea este produsă de frumusețe. Stendhal este de părere că frumusețea este produsă de iubire. „Frumusețea, scrie el, nu este decît făgăduința fericirii." [1] Înfrîngerea vechii prejudecăți este încă mai îndrăzneață. Frumusețea este, de fapt, „detronată de iubire". Lucrerea cristalizării este oarecum independentă de frumusețea trăsăturilor : „Alberic întîlnește într-o lojă de teatru o femeie mai frumoasă decît iubita lui... adică ale cărei trăsături promit trei unități de fericire în loc de două (presupunînd că frumusețea perfectă dă o cantitate de fericire exprimată prin numărul patru). Este oare

[1] Maximă celebră pe care Stendhal o va relua în ediția din 1825 a scrierii *Rome, Naples et Florence*, sub data de 28 octombrie 1816.

de mirare ca Alberic să prefere trăsăturile iubitei lui, care-i făgăduiesc o sută de unităţi de fericire ?“ Detronarea frumuseţii este, în teoria lui Stendhal, unul din momentele cele mai caracteristice ale tipului de iubire pe care îl teoretizează, iubirea romantică sau, pentru a ne servi de propria clasificare a lui Stendhal, iubirea-pasiune. Dintre cele patru modalităţi ale iubirii, aceasta este singura pe care el o înţelege cu adevărat şi pe care o descrie ca filozof, înainte de a o întrupa în personajele romanelor sale. Iubirea-pasiune este aceea a Heloïsei pentru Abélard ; cînd ea se dezvoltă într-un temperament melancolic ea devine iubirea lui Don Carlos pentru regina Elisabeta, în drama lui Schiller. Ea este şi iubirea Juliei d'Etanges, a domnişoarei de Lespinasse, a Sophiei lui Mirabeau, a lui Werther. Comparînd tipul uman al acestuia cu acel al lui Don Juan, dezvoltările lui Stendhal marchează afinitatea sa hotărîtă pentru cel dintîi :

„Iubirea în felul lui Werther deschide sufletul tuturor artelor, tuturor impresiilor dulci şi romantice, luminii de lună, frumuseţii pădurilor, aceleia a picturii, într-un cuvînt sentimentului şi degustării frumosului, sub orice formă s-ar prezenta, chiar sub o haină de aba. Ceea ce mă face să-i cred pe Wertheri mai fericiţi este faptul că Don Juan reduce iubirea la o întreprindere obişnuită. În loc de a modela ca Werther realităţile pe dorinţe, dorinţele lui Don Juan sînt imperfect satisfăcute de recea realitate, aşa cum se întîmplă în ambiţie, avariţie şi alte pasiuni. În loc de a se pierde în reveriile încîntătoare ale cristalizării, Don Juan gîndeşte ca un general la succesul manevrelor sale şi, într-un cuvînt, ucide iubirea în loc să se bucure mai intens de ea, aşa cum se crede de obicei.“

A crezut oare Stendhal că iubirea-pasiune, către care se îndreaptă toate preferinţele sale, este forma proprie sentimentului iubirii în tradiţia occidentală ? Primul ei monument este cuprins în poezia trubadurească şi în moravurile societăţii feudale a secolului al XII-lea. Desigur, pentru a marca descendenţa propriului său concept erotic din această veche formă a iubirii, Stendhal împrumută cîteva din capitolele cărţii sale din opera de curînd apărută a lui Raynouard despre poezia trubadurilor. Printre aceste capitole, unul tratează despre Codurile de amor ale veacului al XII-lea, adică despre acele prime încercări de raţionalizare ale sentimentului iubirii care vor deveni tradiţionale în Franţa şi a căror ultimă cristalizare literară va fi tocmai tratatul lui Stendhal. Linia tradiţională a iubirii-pasiune nu poate însă urca mai sus decît erotica medievală. În lumea antică, iubirea este exclusiv fizică, infidelă şi venală. Anticii, ni se lămureşte, „n-au avut niciodată ideea acelor sentimente sublime care, după treisprezece secole, au făcut să palpite sînul iubitoarei Heloise“. Încă o dată, aşadar, îl vedem pe Stendhal studiind sentimentele oamenilor în legătură cu viaţa lor istorică. Modalitatea acestor sentimente nu mai apare analistului lor modern eternă, fixată o dată pentru totdeauna, imuabilă. Sentimentele se modelează după dezvoltarea societăţilor omeneşti şi după întreaga lor varietate în timp şi spaţiu. Iubirea antică este deci alta decît aceea medievală şi dacă, din aceasta din urmă, o ramură continuă să înverzească şi astăzi, autorul ne ajută s-o identificăm printre varietăţile naţionale moderne ale sentimentului iubirii. Iubirea-pasiune este, pentru Stendhal, aceea pe care a observat-o mai des în societatea italiană, aceea care corespunde temperamentului pasional al omului italian, energiei şi vehemenţei sale interioare. Să mai adăugăm că iubirea-pasiune realizează şi propriul ideal stendhalian al fericirii, aşa cum ne-au făcut a-l cunoaşte unele din paginile anterioare.

Prin urmărirea varietăţilor sociale şi naţionale ale sentimentului iubirii, Stendhal depăşeşte cadrul psihologiei în secolul XVIII, care, studiind omul în general, procesul formării ideilor lui în afară de orice condiţionare temporală sau spaţială, se menţinea, de fapt, pe temeliile raţionalismului clasic. Reclamîndu-se de la psihologii secolului XVIII şi aparţinîndu-le de fapt, prin metoda analitică pe care o aplică, Stendhal îi părăseşte prin ideea sa mai bogată cu privire la om şi la natura vieţii sale sufleteşti. În imaginea stendhaliană despre om intră factori, determinări şi condiţii rămase necunoscute psihologilor veacului anterior, ca şi înaintaşilor clasici ai acestora.

Această nouă icoană a omului este un rod al romantismului mai nou, căruia Stendhal i se alătură ca teoretician literar.

6. IDEILE ESTETICE ŞI LITERARE

Ideile estetice şi literare ale lui Stendhal alcătuiesc o altă consecinţă a poziţiilor sale filozofice. Deşi intenţia sistematică este cu totul străină scriitorului, care porneşte mai mult de la impresii decît de la principii, legătura dintre acestea, atunci cînd i se întîmplă să le formuleze, este totuşi vizibilă. Cititorul lui Stendhal nu va putea să nu observe identitatea de poziţii şi de metodă dintre scrieri precum micul tratat *Despre iubire*, *Istoria picturii în Italia* şi manifestul *Racine şi Shakespeare*. Psihologul este prezent şi în aceste din urmă scrieri, cu preocuparea sa de a analiza impresiile de artă, pentru a le reduce la elementele lor. Filozoful senzualist şi materialist, cugetătorul social convins de acţiunea regimurilor politice asupra faptelor de cultură, se manifestă şi cînd este vorba de a preciza acţiunea temperamentelor, a climatelor şi a guvernămintelor asupra fenomenelor artei.

O astfel de metodă şi rezultatele produse de ea trebuiesc apărate împotriva idealismului estetic neoclasic, aşa cum se formase în lucrările arheologice ale veacului anterior. Un Mengs, un Winckelmann stabiliseră conceptul unui frumos ideal, realizat de greci. Modernilor nu le rămînea decît să-l întrupeze în operele lor. Canova se conformase acestor îndrumări în sculpturile sale. Stendhal se înscrie însă împotriva unor astfel de concepţii. Frumosul grec, ne arată el, s-a format încetul cu încetul. El este un produs istoric, care a evoluat în legătură cu împrejurările de viaţă ale oamenilor care l-au produs. Cînd arta greacă, în epoca ei clasică, a creat capodoperele ei, filozofii au teoretizat-o ca pe un ideal etern. Filozofilor greci le-a lipsit simţul relativităţii istorice. Pentru a ilustra situaţia, Stendhal închipuie următorul apolog, împrumutat din Voltaire : „Un fir de iarbă vorbea cu sora lui . «vai, surioară, văd apropiindu-se un monstru devorant, un animal înspăimîntător care mă striveşte cu picioarele lui largi. Gura îi este înarmată cu un rînd de coase ascuţite, cu care mă taie, mă sfîrşie şi mă înghite. Oamenii spun că monstrul acesta este o oaie.» Ceea ce le-a lipsit lui Platon, lui Socrate şi lui Aristot este faptul de a nu fi auzit această convorbire." Nevinovata şi gingaşa oaie este deci, pentru firul de iarbă, un monstru înspăimîntător. Poziţiile privitorului, interesele şi sensibilitatea lui determină aspectul şi valoarea obiectelor, adică felul lor de a fi simţite. S-ar putea oare ca lucrurile să se schimbe atunci cînd este vorba de obiectele artei ? Este posibil un frumos ideal şi imuabil, pe care grecii să-l fi găsit dintr-o dată şi pentru toţi oamenii, pentru toate timpurile şi toate meridianele ? Filozofii şi artiştii idealişti o cred adeseori, deşi există atîtea motive să le opunem îndoiala noastră. Stendhal o va face printre cei dintîi, distingind între frumosul antic şi cel modern, produse ale unor împrejurări deosebite, care, dînd cîte o altă formă sensibilităţii omeneşti, o fac să ceară artei tot alte şi alte aspecte.

Pentru a înţelege cum s-a format şi care sînt caracterele frumosului grec, trebuie să ne gîndim la relativa lui primitivitate. La întrebarea : „Unde putem găsi pe vechii greci ?" Stendhal răspunde : „Nu în colţul întunecat al unei vaste biblioteci, aplecaţi pe pupitre mobile încărcate cu o lungă serie de manuscrise prăfuite", ci cu o puşcă în mîini, în pădurile Americii, vînînd împreună cu sălbaticii din Uabas. Climatul este acolo mai puţin fericit ; dar iată unde se găsesc astăzi Ahilii şi Herculii. Pentru nişte oameni de pe această treaptă a civilizaţiei, calitatea cea mai preţuită este forţa, apoi tinereţea, „care promite o lungă folosire a forţei". Iată însuşirile care apar în reprezentările sculptorilor greci ai omului. Şi cum forţa şi tinereţea bărbatului sînt apreciate în primul rînd de femei, urmează că „artiştii vor lua ca model pe acela care le va fi indicat de opinia femeilor". Stendhal nu este departe de ideea că un interes sexual se amestecă în admiraţia estetică. „La prima origine a sentimentului frumosului, întocmai ca în iubirea maternă, intră poate puţin instinct." În condiţiile primitive de viaţă, înţelepciunea

conducătorilor, prudența și justiția lor sînt însușirile cele mai apreciate. Statuarul grec le va reprezenta în imaginile zeilor. Nu putem urmări aci toate detaliile construcției stendhaliene. Ne mulțumim să consemnăm rezultatul. „Frumusețea antică este expresia unui caracter util." S-ar putea oare ca principiul să varieze cînd este vorba de frumosul modern ? Împrejurările noastre de viață sînt altele decît acelea ale lumii vechi. Forța fizică, manifestată și apreciată în acțiuni războinice, a fost condiția înfloririi artistice și în alte etape ale istoriei, de pildă în Renașterea italiană. În introducerea *Istoriei picturii în Italia,* Stendhal face observația că între 1452 și 1492 s-au născut cei mai de seamă artiști ai Renașterii italiene : Leonardo da Vinci și Tizian, Giorgione și Michelangelo, Rafael și Andrea del Sarto, Giulio Romano și Correggio. În această vreme, Italia trece printr-o epocă de mari acțiuni militare. Este vremea în care peninsula devine cîmpul rivalității dintre francezi, spanioli și imperiali. Luptele dintre familiile domnitoare autohtone complică tabloul. „Marii pictori amintiți au fost contemporanii acestor evenimente. Leonardo execută portretul lui Carol al VIII-lea și Tizian pe al lui Bayard. Mîndrul Carol Quintul ridică penelul căzut al lui Tizian și-l face apoi conte al imperiului. Michelangelo fu exilat din patria sa printr-o revoluție și o apără, ca inginer, în memorabilul asediu pe care libertatea îl susține împotriva Medicișilor. Cînd căderea lui Ludovic îl izgonește din Milano pe Leonardo, acesta se duce să moară la curtea lui Francisc I. Giulio Romano fuge din Roma după prădarea ei în 1527 și conduce reclădirea Mantovei. Astfel, strălucitoarea epocă a picturii a înflorit în mijlocul bătăliilor și a schimbărilor de guvern." Forța a fost totdeauna terenul de cultură a frumuseții. Dar despre ce fel de forță poate fi vorba în vremea noastră ? Care este varietatea producătoare a idealului modern al frumuseții ? „În moravurile noastre, observă Stendhal, forța este spiritul însoțit de un grad foarte obișnuit de forță propriu-zisă. Grație armelor noastre, forța nu mai este o calitate fizică, ci mai degrabă curaj. Posedă forță spiritul care pune în mișcare armele tehnice. Modernii se bat destul de puțin. Horatius Cocles nu mai există printre noi. Marea forță nu mai este utilă în bă-

tălii... În 1763, spiritul lui Beaumarchais nu era oare o mare forță ? Dar Beaumarchais nu se bătea deloc" Idealul frumuseții moderne va conține deci o trăsătură spirituală pe care cei vechi n-o cunoșteau și nu știau s-o aprecieze. Stendhal se va aplica să detalieze caracterele frumuseții moderne, printre care distingem : un spirit foarte viu, grație în trăsături, o privire scînteind de inteligență, veselie, sensibilitate, aerul agil al tinereții. Arta modernă se va conduce de acest ideal al frumuseții, respingînd imaginația. Putem să admirăm statuia lui Meleagru în muzee, dar figura lui, într-o împrejurare modernă, ar fi judecată ridicolă și greoaie. Reprezentările artei moderne ar putea face oare abstracție de aceste orientări ale sensibilității noastre ? Desigur că nu. Teoria frumosului ideal și etern face parte dintre prejudecățile absurde.

O aplicare a aceleiași idei, în legătură cu unele discuții literare ale vremii, a dat Stendhal în *Racine et Shakespeare*, un titlu care a apărut deopotrivă pe o mică broșură din 1823 și în fruntea unui text ceva mai întins din 1825, provocat de intervenția antiromantică, pronunțată la Academia Franceză de Auger, secretarul perpetuu al acestei instituții. Deși, în 1823, romantismul francez nu produsese încă manifestele sale și nu luase o conștiință limpede de sine, termenul începuse să circule și problema se punea. Mișcarea avea deocamdată mai multă amploare în Italia, de unde Stendhal se înapoiase de curînd și unde Manzoni dăduse, cu prefața *Contelui de Carmagnola* și cu *Scrisoarea către dl. Chauvet asupra unităților* (1829), primele documente ale noii mișcări. Manzoni afirmase principiul că orice literatură trebuie să fie națională și că a sosit vremea ca regulile pedante ale clasicismului să fie abandonate. Romantismul italian reținea deci numai o parte din tendințele varietăților lui engleze și germane. În schimb, el era o mișcare conexată cu liberalismul politic, una din formele opoziției față de opresiunea austriacă, aceea care, susținînd toate orînduirile vechiului regim, sprijinea și expresia lor literară. Am văzut că prințul Metternich se pronunțase pentru clasicism. Situarea politică a romantismului italian, mișcare îmbrățișată de patrioții liberali ai peninsulei, îl făcuse pe Stendhal să-l privească cu simpatie. Pînă să-și dea seama că mișcarea

va lua în Franța forme legitimiste, pasieste și religioase, Stendhal va deveni apologetul ei. Romantismul va fi pentru el o mișcare literară orientată împotriva trecutului, binevenită pentru acest motiv. Broșura din 1823 expune aceste poziții :

„Romanticismul este arta de a prezenta popoarelor operele literare care, în starea actuală a obiceiurilor și credințelor lor, sînt susceptibile de a le da cea mai mare plăcere posibilă. Clasicismul, dimpotrivă, le prezintă literatura care le oferea cea mai mare plăcere cu putință străbunilor lor. Sofocle și Euripide au fost eminamente romantici : ei dădură grecilor adunați în teatrele Atenei tragediile care, potrivit obiceiurilor morale ale acestui popor, potrivit religiei și prejudecăților lor despre ceea ce alcătuiește demnitatea omului, trebuiau să le procure maxima plăcere posibilă. A imita astăzi pe Sofocle și Euripide și a pretinde că aceste imitații nu vor face să caște pe francezii veacului al XIX-lea, iată în ce constă clasicismul. Nu ezit să susțin că Racine a fost romantic ; el a dat marchizilor de la curtea lui Ludovic al XIV-lea o pictură a pasiunilor, temperată prin extrema demnitate care era pe-atunci la modă, și care făcea ca un duce de pe la 1670, chiar în momentele revărsărilor celor mai tandre ale iubirii părintești, să nu uite, adresîndu-se fiului său, a-i spune *Monsieur*."

Dezbaterea este reluată în 1825, în urma amintitei ieșiri a lui Auger și are un ascuțiș polemic mai precis. Noua scriere este alcătuită dintr-un șir de zece scrisori, dintre care trei sînt presupuse a fi adresate de un clasic unui romantic, celelalte conținînd replica romanticului. Dialogul care se înfiripează în aceste condiții sporește dramatismul dezbaterii și mica publicație a lui Stendhal se bucură de un succes pe care nu-l cunoscuse broșura anterioară. Stendhal trece aici, pentru opinia publică a vremii, în rîndul luptătorilor pentru cauza romantică, deși întreaga lui formație și toate înclinările lui, care îl legau mai degrabă de literatura veacului anterior decît de noua formulă, îl indicau atît de puțin pentru acest rol. Ideile publicației din 1825 nu adaugă nimic esențial broșurii anterioare. Reducînd discuția la problema teatrului, Stendhal se pronunță împotriva versului alexandrin, împotriva tiradei și a unităților. Întregul sistem al lui Racine i se pare perimat. El dorește o tragedie în proză, înfățișînd o acțiune care durează mai multe luni și se petrece în locuri diferite. Închipuie chiar o *Moarte a lui Henric al III-lea*, în care patru acte s-ar fi petrecut la Paris, concentrînd evenimentele unei luni întregi, ultimul act avînd loc la Saint-Cloud. Tot astfel, Stendhal dorește o comedie romantică, liberă de toate prejudecățile clasice, bazată pe observația realității sociale contemporane. În această privință, el schițează sub titlul *Lanfranc ou le poète*, o comedie după gustul său, care va deveni mai degrabă al realiștilor, decît al romanticilor, în numele cărora credea că vorbește :

„*Lanfranc ou le poète* este o comedie romantică, pentru că evenimentele ei se aseamănă cu ceea ce se întîmplă în fiecare zi sub ochii noștri. Autorii, marii aristocrați, judecătorii, avocații, oamenii de litere ai tezaurului public (!), spionii etc., care vorbesc și se mișcă în această comedie, sînt deopotrivă cu acei pe care îi întîlnim în fiecare zi în saloane ; nu numai afectați, dar mai țepeni decît în natură, ceea ce, desigur, este suficient. Personajele comediei clasice, dimpotrivă, par împodobite cu o îndoită mască : mai întîi groaznica afectare pe care ne simțim obligați s-o purtăm în lume, sub pedeapsa de a nu ne bucura de considerația ei, apoi afectarea, încă mai ridicolă, a nobleții, pe care poetul le-o împrumută cu de la sine putere, traducîndu-le gîndurile în versuri alexandrine."

Manifestul romantic al lui Stendhal este deci foarte realist. Eticheta romantică este însă păstrată și mai departe. Dacă luăm bine seama, adaugă autorul, marii scriitori au fost totdeauna romantici, pentru că s-au inspirat din realitățile timpului lor. Clasicismul n-ar fi altceva decît literatura imitatorilor fără originalitate. „Molière era romantic în 1670, deoarece curtea era plină de Oronți și castelele provinciei de Alcești foarte nemulțumiți. Dacă-i înțelegi bine, toți marii scriitori au fost niște romantici ai vremii lor. Numai după un secol de la moartea lor, devin clasici oamenii care îi copiază în loc să deschidă ochii și să imite natura."

Dobîndea astfel o nouă aplicare principiul că arta, adevărata artă, exprimă în toate împrejurările o anumită so-

cietate şi că formulele generale, reputate a fi valabile în toate timpurile şi în orice societate, nu sînt adoptate decît de simplii imitatori. Evident, Shakespeare este şi el un poet al timpului său şi, ca atare, a-l opune lui Racine înseamnă a dori să înlături o imitaţie prin alta. Cîţiva critici s-au oprit în faţa acestei „contradicţii". Antagonismul care dă titlul său scrierilor din 1823 şi 1825 n-are însă alt sens decît acela al unei încercări de a ruina un model devenit primejdios prin dogmatismul care-l propunea şi prin frecvenţa cu care era imitat. Shakespeare contra Racine mai înseamnă apoi, în afară de expresia rezistenţei faţă de suzeranitatea formulei clasice, invocarea analogiei care putea să justifice o artă naţională şi eliberată de reguli. Cu acelaşi rol fusese adeseori invocat Shakespeare în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea de numeroşi scriitori, în Franţa şi Germania, de Laplace şi Diderot, de Lessing, de Herder şi Goethe. În manifestele literare ale lui Stendhal, Shakespeare revine astfel cu un rol ce i se recunoscuse de mai multă vreme, cu rolul unui eliberator al literaturilor naţionale din cătuşele formulelor îmbătrînite şi convenţionale.

Ideile estetice şi literare ale lui Stendhal alcătuiesc deci un capitol al sistemului său general, bine legat cu toate celelalte compartimente ale acestui sistem. Mica scriere de faţă a încercat să înfăţişeze, istoric şi critic, toate direcţiile gîndirii lui Stendhal, să le prezinte în unitatea lor, să le lege de împrejurările timpului, ale vieţii şi al felului de a fi ale omului care le exprima, dar nu mai puţin de a arăta interesul lui pentru timpul nostru.

1959

HEINRICH HEINE

Heinrich Heine este unul din scriitorii cei mai populari ai literaturii germane. Renumele lui de poet, ca şi vîlva stîrnită de multele lui lupte politice, au depăşit, încă din timpul vieţii, graniţele patriei lui. După moartea lui Schiller şi Goethe, puţini au fost scriitorii germani care să se fi bucurat de o reputaţie atît de întinsă şi atît de bine întemeiată. Timpul n-a slăbit întru nimic ecoul scrierilor şi al personalităţii lui Heine. Menţinut în actualitatea literară, prin valoarea unei opere care şi-a păstrat întreaga frăgezime, şi în actualitatea politică, prin adversitatea cercurilor combătute de el cu atîta spirit şi cu atîta curaj, Heine a rămas o prezenţă vie chiar după ce persoana lui fizică a încetat să existe. Marea vitalitate a reputaţiei lui a fost sporită prin faptul că, dispunînd de o luciditate cu puţine analogii în epocă, el a izbutit adeseori să străpungă ceaţa viitorului, să recunoască limpede tot ce era sortit pieirii, să denunţe unele din ameninţările care se schiţau la orizont şi să indice forţele menite să se ridice. A spune că Heine a fost unul din cei mai de seamă poeţi şi unul din oamenii cei mai pătrunzători ai vremii lui nu este de ajuns. Trebuie adăugat îndată că, intrat în posteritate de aproape un secol, Heine a rămas pentru noi un contemporan. Scrierile lui continuă să ne desfăteze, pasiunile şi curiozităţile, mîniile, îndoielile şi entuziasmele lui stîrnesc încă un ecou viu în inimile noastre. Poetul a putut fi combătut, dar n-a devenit niciodată indiferent.

Numai această împrejurare explică întinderea, stabilitatea şi valoarea reputaţiei lui.

S-a născut la 13 decembrie 1797, la Düsseldorf, pe Rin, capitala unuia din numeroasele mici state germane existente înainte de unificarea Germaniei. Düsseldorf este unul din centrele în care se înnoadă multe drumuri germane cu acele care vin din Italia şi continuă către Franţa şi ţările Nordului. Importanţa lui comercială era de multă vreme stabilită. Înconjurat de o regiune bogată în mine şi păşuni, activitatea industrială începuse să fie destul de mare la Düsseldorf încă înainte de naşterea poetului. Produsele metalurgice şi textile erau exportate mai ales în Franţa, de unde veneau produse agricole şi vinicole. O burghezie prosperă începuse să se formeze. Franţa ocupă Düsseldorf între 1795 şi 1801, dar îl cedează Bavariei pînă în 1806 şi devine capitala marelui-ducat de Berg. Ocupaţia trupelor franceze revoluţionare aduce libertăţile civile pentru întinse categorii ale cetăţenilor din Berg, printre care şi straturile populaţiei evreieşti, căreia îi aparţinea familia Heine. Aceste cuceriri sînt ameninţate în momentul în care Bergul este anexat, în 1815, de Prusia şi cînd noul regim contrarevoluţionar al Sfintei Alianţe întinde vălul reacţiunii peste toate ţările Europei.

Heine petrece o copilărie fericită în frumoasa regiune renană de ape şi dealuri, ale cărei vechi tradiţii legendare şi ale cărei cîntece şi poveşti i se întipăresc adînc în amintire. Era o vreme de însufleţire a speranţelor obşteşti. Copilul îl zăreşte într-o zi pe Napoleon trecînd călare cu suita sa prin marele parc al Düsseldorfului : ochii acestuia au o curioasă fixitate, faţa şi mîinile lui au culoarea marmorelor antice. Momentul va fi eternizat mai tîrziu de către scriitor. Copilul creşte în cultul lui Napoleon, liberatorul, un cult pe care îl va întreţine şi mai tîrziu, chiar dacă va trebui să recunoască dezamăgirea amarnică produsă vechilor revoluţionari de dictatura napoleoniană, de alianţa împăratului cu aristocraţia. Familia Heine, originară din nordul Germaniei, din Hanovra, se îndeletnicea cu comerţul. Tînărul Heine este destinat deci ocupaţiilor comerciale. O scurtă trecere printr-o şcoală de comerţ dovedeşte curînd inaptitudinea adolescentului pentru această formă de activitate. Heine urmează atunci cursurile

unui gimnaziu clasic, unde predau mai mulţi profesori francezi. Trimis totuşi în birourile comerciale ale bogatului unchi Solomon Heine din Hamburg, Heinrich n-ajunge însă la alt rezultat, în afară de dragostea pe care începe s-o simtă pentru verişoara Amalia, decît la o adîncă antipatie pentru lacoma burghezie a vechiului oraş hanseatic. Tînărul practicant comercial scrie versuri, citeşte şi traduce din Byron, este un admirator fervent al clasicilor şi romanticilor germani. În 1817 încep să apară primele lui compuneri. După doi ani devine studentul Universităţii din Bonn, unde, alături de cursuri juridice, ascultă pe acele literare ale lui August Wilhelm von Schlegel, una din căpeteniile şcoalei romantice. Studentul Heine primeşte învăţătura maestrului său, care îl iniţiază în literatura germană medievală, în literatura indiană, în cele meridionale şi antice. El îi consacră omagiul cîtorva sonete, dar mai tîrziu revine asupra sentimentelor sale cînd, în *Şcoala romantică în Germania*, ajunge să recunoască puterea de frînare a progresului social ascuns în romantismul german. După o scurtă înapoiere acasă, la Düsseldorf, face pe jos drumul pînă la Göttingen, unde trebuia să-şi continue studiile universitare. Descrierea oraşului universitar Göttingen şi a regiunii lui este tema cărţii *Călătorie în Harz* (1824). Cartea este o satiră care atinge deopotrivă pe profesori, pe studenţi şi pe „filistinii" locului. În epoca pe care o consemnează se formează cîteva din tendinţele care îl vor domina mereu pe Heine de aici înainte. Acum recunoaşte el îngîmfata şi zadarnica ştiinţă predată la Universitate, grelele condiţii de muncă în exploatările miniere ale locului, stupida fidelitate declarată a „filistinului" german faţă de împilatorii şi exploatatorii săi. După relatarea amintirii de o ciudată duioşie păstrată ducelui de Cambridge, din casa de Hanovra, la minele din Harz, scriitorul exclamă cu ironia care nu-l va părăsi de aici înainte niciodată : „Mă mişcă pînă în adîncul inimii ori de cîte ori văd cum se exprimă acest sentiment al fidelităţii supuşilor în sunetele lui atît de simple. Ce sentiment frumos ! Ce sentiment cu adevărat german !" Primirea jugului, docilitatea faţă de apăsare va rămîne unul din obiectivele constante ale satirei heiniene.

Un conflict cu un coleg aduce eliminarea lui Heine din Universitate. Se mută deci la Berlin. Aici Universitatea era dominată de puternica personalitate filozofică a lui Hegel. Heine devine auditorul cursurilor lui, studiază filozofia romantică germană. El recunoaşte importanţa acesteia pentru dezvoltarea viitoare a societăţilor moderne, prin lichidarea vechiului dogmatism religios, prin înlocuirea conceptului divinităţii cu acel al spiritului universal *(der Weltgeist)*, dar, mai ales, prin ideea hegeliană că spiritul universal ajunge să se cunoască pe sine în conştiinţa omului. Conştiinţa omenească, invocată ca o putere superioară, capabilă să dezvăluie sensul istoriei, era un principiu de care orînduirile existente se puteau teme. Lui Heine nu-i scapă însă nici primejdiile închise în filozofia germană, care prin cultul panteist al puterilor elementare ale naturii va ajunge să declare război raţiunii umane. Sînt, în această privinţă, în *Istoria religiei şi filozofiei în Germania*, pagini profetice, pline de presimţirea funestă a iraţionalismului profesat în perioada lui Hitler. Cartea este scrisă în 1834, la Paris, şi Franţa este avertizată împotriva primejdiei expansiunii prusace : „Vă sfătuiesc, francezi, rămîneţi liniştiţi şi feriţi-vă să aplaudaţi... Luaţi seama !"

Tot la Berlin are Heine prilejul să cunoască mai de aproape pe scriitorii vremii. Un concetăţean, Varnhagen von Ense, diplomat şi autor de preţuite memorii, împreună cu soţia lui, Rahel, îşi dau seama printre cei dintîi de genialitatea poetică a lui Heine. Salonul pe care Rahel Varnhagen von Ense îl deschide Berlinului romantic îi dă putinţa lui Heine să participe direct şi mai activ la viaţa literară a timpului. În 1821—1823 apare prima parte a *Cărţii cîntecelor : Suferinţe timpurii (Buch der Lieder, I. Junge Leiden)*, urmată de *Intermezzo liric* şi de tragediile *Almansor* şi *William Ratcliff*. Fanatismul religios, despărţind şi devenind fatal pentru două fiinţe tinere care se iubesc, este tema tragediei *Almansor*, care se petrece în Spania Isabelei de Castilia şi a lui Ferdinand Catolicul, în momentul cuceririi Granadei, ultimul cuib al puterii maure. În *Ratcliff* apare mai întîi problematica socială. Revoltatul Ratcliff, un caracter romantic, evocă inegalitatea socială, luxul unora şi mizeria celorlalţi, pe

bogatul în „auritele-i trăsuri", pe sărmanul „ducîndu-şi la amanet cămaşa ruptă". *Ratcliff* n-a ajuns niciodată pe scenă, şi tragedia *Almansor*, reprezentată în 1823 la Braunschweig, a fost fluierată. Poeziile primelor colecţii stîrnesc însă un profund ecou. O undă de farmec trece prin sensibilitatea publicului german al vremii. Suavitatea acelor cîntece, spontaneitatea lor, amintind pe a poetului popular, graţia şi melancolia lor cîştigă toate inimile. Floarea de lotus şi ţărmurile indice ale Gangelui îndepărtat apar printre simbolurile ei. De la Goethe nu se mai auzise un cîntec atît de pur şi atît de pătrunzător. Sentimentele şi impresiile exterioare fuzionează într-o expresie de o mare concentrare. Arta se ascunde sub cea mai desăvîrşită naturaleţe :

Şi roză, şi crin, porumbelul în soare,
Pe toţi i-am iubit cu înfrigurare.
Dar nu-i mai iubesc, căci mi-e dragă acuma
Micuţa, gingaşa, curata şi una ;
Doar ea e izvorul iubirii cea mare,
E roză, şi crin, porumbelul în soare.

Un omagiu este adus şi eroului iubit al copilăriei poetului, lui Napoleon, în poezia *Grenadirii*. Figura împăratului, luat ostatic, se transfigurează şi devine mit, eliminînd amintirea dictatorului. Grenadirul care se pregăteşte să moară îi aude goana şi nechezatul calului peste mormîntul aşteptat. Poezia, devenită celebră, mai ales după ce Schumann a folosit-o ca text al cunoscutului lied cu accente atît de patetice, aparţine ciclului *Romanţelor*, unde apar numeroase motive ale vechilor balade, revenite în actualitatea literară de cînd Percy şi Herder le culeseseră din izvorul lor folcloric şi de cînd Goethe, Schiller şi Bürger le folosiseră în creaţiile lor personale.

Revenit pentru un timp la Hamburg, vechea iubire pentru Amalia, căsătorită acum, este disputată de aceea îndreptată către sora mai mică, Tereza. Unchiul Solomon îl sfătuieşte să-şi termine studiile. Se înapoiază deci la Göttingen unde, în 1825, îşi dă doctoratul în drept. În acelaşi an se botează şi intră în comunitatea bisericii protestante. O nouă călătorie în Harz îl aduce în apropierea Weimarului. Nu poate rezista ispitei de a-l vizita pe

Goethe. „Olimpianul“ îl primește cu răceală. Goethe, care primise primul volum al lui Heine, dar nu-l citise, nu știa că are în fața lui pe cel mai de seamă reprezentant al liricii noi. Anul acesta și cei care îi urmează sînt dintre cei mai fecunzi. În afară de *Călătoria în Harz*, în 1824 apare nuvela *Rabinul din Bacharach*, povestirea unui episod de groază din vremea persecuțiilor antievreiești, la Rin, către sfîrșitul evului mediu. Vechea întîmplare putea avea încă un răsunet destul de actual, deoarece, în 1819, Heine mai asistase în Hamburg la excese antisemite. Tot în același an apare culegerea de poezii *Întoarcerea (Die Heimkehr)*. Farmecul inspirației heiniene se păstrează, dar sunete, altădată abia percepute, devin acum mai puternice : o ironie amară, uneori față de propriile sentimente, încît poetul pare că vrea să dărîme icoana ideală pe care o zugrăvise cu un moment mai devreme în sufletul său. Ironia fusese cultivată de romantici și unii dintre gînditorii curentului, un Friedrich Schlegel, un Solger, deveniseră teoreticienii „ironiei romantice“. Ironia apărea acestora ca atitudinea istorică a oamenilor față de idealurile care se perimează. Evul mediu sfîrșește în hohotul de rîs al lui Rabelais. Cavalerismul se încheie cu *Don Quijote* al lui Cervantes. Absolutismul, cu comediile lui Beaumarchais. „Societățile se despart rizînd de trecutul lor“, va scrie Karl Marx. Înregistrăm astfel în *Întoarcerea*, în accentele-i sarcastice, ceva ca o repudiere a romantismului înaintaș. Odată, măreața țară a Gangelui, cu frumoșii ei oameni îngenunchind în fața florii de lotus, este alăturată de Nordul aspru și sălbatic. Dar regele Wiswamitra, unul din eroii poemului indian *Ramayana*, mult admirat de romantici, este arătat acum, în contrast cu idila locului, în cruda lui realitate istorică :

Regele Wiswamitra
Odihnă nu-și mai găsește,
Să aibă el vaca lui Wasi
Prin lupte, căințe, dorește.
O, rege Wiswamitra,
Un biet plăvan ești dacă
Te lupți și te chinui atita
Doar pentru o simplă vacă.

Destrămarea miturilor este una din atitudinile lui Heine de aici înainte. Mai tîrziu, cînd va scrie *Zeii în exil* (1836 și 1853), el va alătura vechii balade a lui Tannhäuser versiunea lui personală, înlocuind cucernicia de altădată prin scepticismul omului modern, înșelat în speranțele sale. Pe aceste căi, arta poetică a lui Heine se modifică profund. Elemente ale realismului critic se introduc nu numai în temele și atitudinile, dar și în vocabularul poetului. Închinătorii romantismului, recrutați mai cu seamă printre susținătorii vechii orînduiri, protestează. Un nou motiv al antagonismului dintre poet și mediul său se precizează. Heine răspunde criticilor săi (*Heimkehr*, 90) :

Au protestat castrații
Cîntînd cînd m-ascultară,
M-au acuzat, spunîndu-mi
Cîntarea că-i vulgară.

Drăguț ei începură,
Glăscioru1 ridicînd,
Un tril să intoneze
Curat și foarte blînd.

Cîntară de iubire,
De desfătări și dor
Și-au plîns damele toate
La splendidul lor cor.

Contemplarea mării la Hamburg, dar mai cu seamă o excursie la Cuxhaven și în joasele șesuri de la Luneburg, încă din 1823, apoi în insula Norderney, îl aduc pe Heine la tema lirică a mării, rareori tratată mai înainte în poezia germană. Astfel ia naștere ciclul *Marea Nordului (Nordsee*, 1825—1826), urmat de *Norderney*, 1826. Inspirația poetului se înalță pînă la măreție. Spectacolul dramatic al mării, sentimentul spațiului infinit, descătușarea dorului de libertate produc versuri bătute în efigie clasică. Comparația cu marșul eroic al grecilor lui Xenofon, silindu-se spre țărmul liber al mării, i se prezintă :

Thalassa ! Thalassa !
Eu te salut, mare eternă !
Eu te salut de zece mii de ori
Din inima ce jubilează,
Precum odată te-au salutat
Zece mii de greci
Luptînd cu soarta, dorindu-se-n patrie,
Vestitele-n lume inimi de greci.

Se zbăteau valurile,
Se zbăteau, vuiau
Şi soarele vărsa cu grăbire
Roze lumini jucăuşe.
Speriatele cîrduri de pescăruşi
Zburau şi strigau asurzitor,
Caii frămîntau pămîntul, zăngăneau scuturile
Şi pînă-n zări se-auzea, biruitor,
Thalassa ! Thalassa !

Această mare explozie a dorului de libertate era, de fapt, a unui suflet care se înăbuşea în patrie. Regimul Sfintei Alianţe, supremaţia prusacă, deveneau din ce în ce mai apăsătoare. Teroarea poliţienească, cenzura se înăspreau. Un edict al guvernului prusian, din 1822, interzicea evreilor accesul la funcţiunile publice. Gîndul de a părăsi patria încolţeşte în mintea lui Heine. În 1827, întreprinde o călătorie în Anglia, dar cunoaşterea societăţii burgheze de acolo, a teribilei concurenţe în care se prăbuşesc atîtea victime, este deprimantă pentru poet. Străzile Londrei îi amintesc podul de pe Berezina „unde fiecare în delirul spaimei sale vrea să-şi croiască un drum pentru a-şi prelungi un mic rest de viaţă, unde insolentul călăreţ priveşte pe nenorocitul pedestraş, unde cel care cade e pierdut cu desăvîrşire, unde camarazii cei mai buni aleargă fără cruţare unii peste cadavrele celorlalţi, unde mii de inşi însîngeraţi şi istoviţi, voind zadarnic să se agaţe de scîndurile podului, se prăbuşesc în groapa îngheţată a morţii“. Aceasta este o simplă comparaţie, dar mizeria cartierelor proletare năvălind din cînd în cînd în centrul bogat al oraşului dă loc şi la notaţii directe : „Străinul care parcurge marile străzi ale Londrei şi nu nimereşte în adevăratele cartiere ale poporului mărunt nu vede nimic sau prea puţin din imensa mizerie a acestui oraş. Numai din cînd în cînd, la intrarea vreunei străduţe întunecate, o femeie în zdrenţe stă tăcută cu pruncul la sînul ei veştejit şi cere de pomană cu ochii. Cînd ochii aceştia sînt frumoşi, îi priveşti cu mai multă atenţie şi te sperii atunci de lumea de durere pe care o întrevezi. Cerşetorii obişnuiţi sînt oameni bătrîni, negri de obicei ; îi vezi la colţul străzilor, măturînd în calea pietonilor, ceea ce este foarte util în noroaiele Londrei, şi cerînd pentru osteneala lor un bănuţ de aramă. Sărăcia, însoţită cu viciul şi crima nu ies din ascunzătorile lor decît odată cu căderea serii. Ea ocoleşte lumina zilei cu atît mai multă sfială cu cît mizeria contrastează groaznic cu aroganţa bogăţiei care străluceşte pretutindeni. Se întîmplă totuşi uneori că foamea o face să iasă din uliţele ei înguste chiar în timpul zilei, şi atunci ea se opreşte cu privirile mute şi elocvente, întinzînd mîna bogatului negustor care trece ocupat şi îşi sună arginţii în fundul buzunarului sau lordului fără ocupaţii care, asemeni unui zeu îmbuibat, călare pe calul lui înalt, traversează mulţimea grămădită la picioarele lui, azvîrlind din cînd în cînd asupra acesteia o privire plină de o nobilă indiferenţă, ca şi cum această mulţime ar fi alcătuită din nişte furnici sau dintr-o grămadă de biete fiinţe slăbănoage, a căror bucurie sau suferinţă n-ar avea nimic comun cu sentimentele lordului.“ Impresiile din Londra aparţin scrierii *Fragmente engleze*, 1828. Heine găsise cadrul celor mai multe din scrierile sale de proză : impresiile de călătorie în seria cărora se vor încorpora, în afară de *Călătoria în Harz, Scrierile din Berlin, Despre Polonia* şi *Italia*. Chiar în unele din scrierile narative, cum sînt, de pildă, *Memoriile domnului de Schnabelewopski*, 1831, povestitorul, făcînd să călătorească pe eroul său, ajunge să noteze tot impresii de călătorie. În acest cadru, împreună cu portretele şi digresiunile sale narative, scriitorul dezvoltă un întins examen al stărilor europene contemporane şi are prilejul să exprime concepţiile lui democratice.

Înapoiat din Anglia, Heine încearcă să găsească baza materială a existenţei sale. Strămutat la München, devine

redactorul ziarului *Analele politice (Neue allgemeine politische Annalen)*, care vor avea o viață scurtă. Ziarele clericale îl atacă. Platen manevrează împotriva lui argumentul antisemit. Un coleg de literatură, poetul dramatic Eduard von Schenck, pe atunci ministru în guvernul bavarez, îi propune o catedră la Universitatea din München. Propunerea nu poate fi însă realizată. Știrea eșuării proiectului îi sosește în Italia, unde călătorește în 1828, oprindu-se mai multă vreme la Lucca și la Florența. Se înapoiază în Germania, chemat de moartea tatălui și, în 1830, pe cînd se găsea în insula Helgoland, îi vine știrea izbucnirii revoluției în Franța, a prăbușirii dinastiei Bourbonilor și a urcării pe tron a lui Ludovic-Filip, cu sprijinul generalului Lafayette, unul din supraviețuitorii marii Revoluții. Hotărîrea lui este acum luată. În anul următor, la 20 mai 1831, Heine sosește la Paris, pe care nu-l va mai părăsi de aci înainte decît pentru două scurte călătorii în patrie.

Franța legase mari speranțe de noua domnie a lui Ludovic-Filip. Acesta era fiul lui Philippe Egalité, prințul din familia de Orléans care intrase în rîndurile revoluționarilor și votase sentința de condamnare a vărului său, Ludovic al XVI-lea. Odată cu urcarea pe tron a lui Ludovic-Filip se credea că vor intra din nou în vigoare vechile cuceriri ale Revoluției. Speranța aceasta însuflețise toate cercurile democratice din Franța și din străinătate. Ea stătea la temelia actului de expatriere săvîrșit de Heine, ca și de atîți alți emigranți germani. Dezamăgirea n-a întîrziat însă să apară. Ludovic-Filip adusese, de fapt, la putere marea finanță bancară, domnia lui Casimir Périer, a lui Laffitte și Rothschild. În 1831 are loc insurecția, înăbușită în sînge, a muncitorimii din Lyon. În 1832, cu prilejul înmormîntării generalului Lamarque, șeful grupului republican în Camera Deputaților, muncitorimea pariziană pregătește o manifestație, care se transformă într-o mișcare de stradă : se ridică baricade, distruse prin focul tunurilor în ziua următoare. Muncitorimea lioneză se revoltă din nou în aprilie 1834, cu prilejul condamnării unor lucrători care ceruseră sporirea salariilor de mizerie. Armata intervine și lupta sîngeroasă

durează mai multe zile. Heine înregistrează aceste evenimente și trage concluziile. Deocamdată, instalat la Paris, el se întreține prin cronicile pe care le trimite unui ziar din Augsburg *(Augsburger Allgemeine Zeitung)*, adunate apoi în scrierea *Stări franceze (Französische Zustände)*. Luînd contact cu cercurile literare și artistice pariziene, cunoaște pe Berlioz, pe Chopin, pe Dumas, pe George Sand. Balzac și Eugène Sue sînt prietenii lui. Devine colaboratorul cunoscutei publicații periodice *Revue des Deux Mondes*. Traduce unele din poeziile sale în franțuzește cu ajutorul lui Gérard de Nerval, Saint-René Taillandier, Edgar Quinet. Scrie, pentru informarea francezilor, *Școala romantică în Germania* și *Istoria religiei și filozofiei în Germania*. Influența sa asupra liricii franceze nu întîrzie să se vădească. Accente ale cîntecului său se pot înregistra în lirica lui Gautier și Banville. Heine devine o personalitate a literelor franceze și entuziasmul pentru opera lui crește neîncetat, încît frații Goncourt îl vor numi o dată „Saint Henri Heine“ (Sfîntul Henri Heine)... Cu toate succesele pariziene și în ciuda marii lui activități literare, care continuă să producă noi opere în proză și versuri, existența poetului este destul de puțin asigurată. Incertitudinea zilei de mîine crește cînd, în 1833, guvernul prusian îi interzice scrierile, o măsură agravată în 1835, odată cu hotărîrea, în același sens, a Consiliului Federal. Articolele trimise ziarului din Augsburg, dar și celelalte scrieri ale lui Heine, alarmaseră cercurile reacțiunii. Cancelarul Austriei, prințul Metternich, conducătorul real al Sfintei Alianțe, intervenise personal. Poetul este nevoit atunci să accepte pensia pe care, la intervenția primului-ministru Guizot, guvernul francez începe să i-o servească. Pensionarea lui Heine nu împiedică încă independența judecății sale. Înșelarea nădejdilor legate de noua domnie sînt curajos recunoscute. În *Stări franceze*, care alcătuiesc una din contribuțiile cele mai lucide la cunoașterea dezvoltării politice și sociale a Franței în era lui Ludovic-Filip, Heine va scrie sub data de 1839, adică nouă ani după urcarea pe tron a „regelui burghez“ : „Este o poveste mai veche. Din timpuri imemoriale, nu pentru sine a sîngerat și a suferit poporul, ci pentru alții. În

iulie 1830 el a cîştigat victoria pentru acea burghezie, care nu este mai bună decît nobilimea, al cărei loc l-a luat cu acelaşi egoism... Poporul n-a cîştigat altceva prin victoria sa decît remuşcarea şi o mizerie mai mare. Fiţi însă încredinţaţi că atunci cînd va suna din nou clopotul de alarmă şi poporul va pune mîna pe puşcă, el va lupta pentru sine şi va pretinde răsplata binemeritată." Contemporan cu regimul marilor speculaţii financiare, Heine a notat unul din aspectele cele mai caracteristice ale Parisului din vremea sa. În imensa sală a palatului de marmoră, construit în stil grec, în care este instalată bursa, scriitorul se opreşte o clipă : „În această sală imensă, sub înaltele bolţi ale bursei, se agită specula cu miile ei de triste figuri şi cu strigătele ei disonante, asemănătoare clocotului unei mări de egoism. Din mijlocul valurilor de oameni se avîntă marii bancheri, întocmai ca rechinii, creaturi monstruoase care se sfîşie unii pe alţii. Mai sus, în galerie, se pot vedea chiar doamne care speculează, deopotrivă cu păsările de pradă, stînd la pîndă pe o stîncă. Pe aici bîntuie interesele care, în vremea noastră, hotărăsc pacea sau războiul." Parisul marii finanţe îi aminteşte Hamburgul tinereţii. „Dacă Lafayette n-ar fi avut norocul să-l găsească pe Ludovic-Filip — va scrie Heine în *Memoriile domnului de Schnabelewopski* — atunci cu siguranţă că ar fi putut recomanda francezilor pe senatorii şi seniorii din Hamburg." Aceeaşi clasă rapace de oameni şi într-un loc şi-n celălalt. Asupra caracterului acestora, scriitorul nu-şi face nici o iluzie. Schnabelewopski povesteşte că mama lui citea biografiile eroice ale lui Plutarh, de pildă pe ale fraţilor Gracchi. „Sentimentul meu de libertate şi egalitate, observă eroul heinian, este poate datorit acestor lecturi ale mamei mele. Dacă mama ar fi citit viaţa lui Cartouche (numele unui răufăcător), aş fi devenit poate un mare bancher."

Încă din 1832 începuse să se manifeste, în sănătatea lui Heine, primele simptome ale bolii care trebuia să-l ucidă. După cinci ani răul se agravase, dar în ciuda suferinţelor fizice puterea de creaţie nu scade. Apar pe rînd fragmentele nuvelistice din *Nopţile florentine* (1837), studiul despre *Fecioarele şi femeile la Shakespeare* (1838), *Poeziile diverse* (1839), *Romanţele* (1842). Printre emigranţii germani trăia la Paris şi publicistul Ludwig Börne, unul din detractorii lui Goethe, democrat burghez radical, autorul unor *Scrisori franceze* cu mult răsunet în epocă. Börne îl atacă pe Heine, imputîndu-i lipsa de caracter. Heine îi răspunde, în scrierea intitulată cu numele adversarului său, în 1840, precizînd ceea ce i se părea a fi deosebirea dintre el şi Börne. Ludwig Börne ar fi un „nazarenean", un moralist fanatic ; el însuşi, Heine, este un „elen", un spirit cu o perspectivă estetică asupra vieţii, un iubitor al frumuseţii. Deosebirea dintre Börne şi Heine era încă mai adîncă. În timp ce republicanul Börne stătea pe poziţiile radicalismului burghez, Heine se apropiase de cercurile saint-simoniste. Ziarul acestora, *Le Globe*, fusese singurul care anunţase sosirea lui în capitala Franţei. În doctrina lui Saint-Simon şi a aderenţilor lui, constituiţi într-o adevărată sectă, Heine preţuia rolul ce se rezerva în societatea viitorului creatorilor de bunuri, oamenilor care muncesc, ca şi încrederea în posibilităţile tehnicii moderne de a înălţa condiţia materială a oamenilor pînă la nivelurile cele mai înalte. În faţa rigorismului ascetic al lui Börne se afirmă deci aspiraţia saint-simonistă a lui Heine către ascensiunea condiţiei omeneşti spre libertate, desfătare şi frumuseţe. Saint-simonismul era însă o doctrină utopică. Recunoscînd unele din finalităţile societăţilor moderne, el nu indică însă în nici un fel căile care pot duce către aceste finalităţi. Heine începe să le descopere.

În 1843 se petrec două importante evenimente în viaţa poetului. Cel dintîi este înapoierea pentru scurtă vreme în patrie, într-o vizită la Hamburg, împreună cu soţia lui, Mathilde — Crescence Eugénie Mirat — o ţărancă franceză de care se îndrăgostise încă din 1834 şi cu care se căsătorise cu trei ani mai înainte. Al doilea eveniment este cunoştinţa cu Karl Marx. Heine avea atunci patruzeci şi patru de ani şi Marx douăzeci şi cinci. După interzicerea la Colonia a ziarului său *Rheinische Zeitung (Gazeta renană)*, la care colaborase şi Engels, Marx venise la Paris, unde, împreună cu Arnold Ruge, publică *Analele germano-franceze (Deutsch-Französische Jahrbücher)*. Heine devine colaboratorul *Analelor*. Cei doi prieteni se văd adeseori la Paris şi, cînd Marx trebuie să părăsească

Franța, legătura lor se menține prin corespondență. În ajunul plecării din Paris, la 1 februarie 1845, Marx scrie amicului său : „Din toți oamenii pe care îi las aici, despărțirea de Heine mi-este cea mai penibilă. Mi-ar plăcea să te pot duce cu mine.“ Pe măsură ce apar diferitele opere ale lui Heine, Marx le comentează cu satisfacție. În 1844 se produce răscoala țesătorilor din Silezia. Heine fixează momentul, scriind zguduitoarea lui poezie *Țesătorii* :

Le sînt uscați de lacrimi ochii lor,
Stau la război, cu dinții rînjitori.
— Germanie, un giulgiu ți-am urzit
Și-n el blestemul nostru întreit —
Noi țesem, noi țesem !

Blestem acelui idol, implorat
Cînd ne-a fost frig și am înfometat,
Am tot răbdat și am sperat în van :
Și-a rîs de noi și ne-a lovit avan —
Noi țesem, noi țesem !

Blestem pe rege, domn peste bogat,
Mizeria el nu ne-a ușurat,
Ne-a stors și ultimul bănuț din pungă,
Și-a pus cu plumb și foc să ne ajungă —
Noi țesem, noi țesem !

Blestem și patriei perfide.
Rușinea ticăloasă o cuprinde.
Strivită-i floarea chiar de dimineață
Și-n putregai un vierme se răsfață —
Noi țesem, noi țesem !

Trosni războiul, suveica-aleargă iute,
Țesem și zi și noapte pe-ntrecute.
Germanie veche, giulgiul ți-am urzit
Și-n el blestemul nostru întreit —
Noi țesem, noi țesem !

Engels comentează poezia, scriind, la 13 decembrie 1844, în ziarul englezesc *The New Moral World* : „Heinrich

Heine, cel mai de seamă dintre poeții germani astăzi în viață, a intrat în rîndurile noastre și a publicat un volum de poezii politice, printre care și unele care vestesc lumii socialismul. El este autorul renumitului cîntec al țesătorilor silezieni, pe care vi-l trimit aici într-o traducere fără pretenții, deși mă tem că, în Anglia, va face impresia unei blasfemii. Vi-l trimit totuși și mă mulțumesc să observ că acest cîntec trebuie pus în legătură cu strigătul de luptă al prusacilor din 1813 : «cu Dumnezeu înainte, pentru rege și patrie», un strigăt care a devenit lozinca partidului loialist.“ Marx și Engels l-au susținut totdeauna moralicește pe poet. Însemnătatea contribuției acestuia la cauza socialismului li se părea considerabilă. În *Ludwig Feuerbach și sfîrșitul filozofiei clasice germane*, Engels compară mișcarea intelectuală atît de independentă și de curajoasă a francezilor în secolul al XVIII-lea cu filozofia germană contemporană, plină de docilitate și aservită puterilor constituite ale împilării. Cum ar fi putut pregăti filozofia germană o revoluție ? „Ceea ce însă nici guvernul, nici liberalii n-au văzut (adaugă Engels), a văzut-o încă din 1833 un singur om, dar acesta se numea Heinrich Heine.“ Anul 1833 era acela în care Heine începuse să scrie lucrările sale asupra romantismului și filozofiei germane, rupîndu-se de vechea orientare poetică și recunoscînd ideile susceptibile de o dezvoltare revoluționară ale lui Hegel.

În timpul ultimelor călătorii pe care le face în Germania, Heine concepe o mare poemă, în care să pună tot dorul său de patrie, dar și toate revoltele și nădejdile lui. Poema apare în 1844 și poartă titlul *Germania. O poveste de iarnă*. Poetul ni se înfățișează călătorind în Germania și descoperind, de-a lungul unui itinerar de la Rin la Hamburg, toate înfrîngerile omului în patria pe care o iubește cu o inimă aprinsă : sentimentalitatea dulceagă, platitudinea, lașitatea și ipocrizia. Vehemența satirei nu pregeta în fața imaginii atroce. „Florii albastre“ a romanticilor i se opune scaunul găurit al zeiței Hammonia, patroana Hamburgului burghez. Toată poema este construită în contrapoziție cu spiritualismul îndrăgostit de trecut și cu docilitatea față de apăsarea prezentă a romantismului. Călătorul își simte ochii umezi cînd pă-

şeşte pe pămîntul ţării lui şi aude graiul german. O tînără harpistă cîntă despre dragostea şi chinurile ei, despre jertfă şi regăsire, despre lumea mai bună de dincolo şi despre desfătările eternităţii. Poetul cunoaşte vechea melodie, dar el doreşte „un cîntec nou, un cîntec mai bun" :

Un cîntec nou, un cîntec mai bun,
Prieteni, vreau să vă cînt,
Vreau cerul cu toate minunile lui
S-aducem aici pe pămînt !

Lăsînd cerul „îngerilor şi vrăbiilor", noul cîntăreţ închipuie logodna Europei cu libertatea, şi poema se încheie cu accente de nădejde adresate lumii şi patriei lui :

Tot ce în noapte s-a mai petrecut,
Fantasmele ce mi s-arătară,
Le voi povesti pe rînd altcîndva,
În caldele zile de vară.

Se duce, slavă Domnului, azi,
Leatul bătrîn, vlăguitul,
Coboară-n mormînt, de oftică ros,
Iat-a murit, ipocritul.

Leat tînăr acuma creşte, şi-l văd
Fără păcat şi minciună,
Liber în gînduri şi bucurii ;
Acelui i-aduc vestea cea bună.

Făgăduinţa de a-şi relua povestirea în „caldele zile de vară" Heine a ţinut-o publicînd al doilea mare poem satiric al lui, *Atta Troll — Visul unei nopţi de vară*, pe care, dealtfel, îl compusese mai înainte. Atta Troll este un urs, bătrînul urs al pădurilor germanice, personaj alegoric care-i dă poetului posibilitatea să-i spună filistinului german al epocii adevărurile sale. Dînd sfaturi fiului său, Atta Troll găseşte prilejul să evoce cruzimea şi avariţia oamenilor, mai ales din vremea şi din ţara sa. Poemul conţine un nou manifest antiromantic şi exprimă ideologia politică a autorului în ultima lui perioadă, orientată tot mai hotărît spre comunism, deşi marxismul

i-a rămas străin pînă la urmă. Este caracteristică din acest punct de vedere satira proprietăţii, în capitolul X al poemului. Cenzura intervine din nou şi polemici înveninate se dezlănţuiesc.

În 1847, cînd apărea *Atta Troll*, starea sănătăţii lui Heine se agravase în modul cel mai alarmant. Paralizia progresase şi poetul abia se mai putea tîrî din pat în fotoliul lui. Astfel îl găseşte Engels într-o zi din ianuarie 1848. Împrejurările vieţii materiale ale poetului nu sînt nici ele mai bune. Încă din 1844 îşi vînduse, pentru o sumă derizorie, toate ediţiile *Cărţii cîntecelor* editorului Julius Campe din Hamburg, care făcuse o afacere strălucită. Vizitîndu-l la Paris, fratele Maximilian îi vorbeşte poetului despre monumentul pe care concetăţenii din Düsseldorf i-l vor ridica desigur. „Mi s-a mai ridicat unul la Hamburg", răspunde poetul. Era măreţul edificiu pe care-l înălţase Julius Campe, editorul *Impresiilor de călătorie*, al *Cărţii cîntecelor* şi al *Operelor complete*. După moartea unchiului Solomon, moştenitorul direct al acestuia, Karl Heine, asigură vărului său o pensie, devenită cu atît mai necesară cu cît, după 1848, o pierduse pe aceea a guvernului francez, iar sănătatea poetului se înrăutăţise într-atîta, încît el nu mai părăsea niciodată „cavoul lui de saltele" *(die Matratzengruft)*. Totuşi, chiar în acea vreme, el mai compune studiul de folclor *Zeiţa Diana*, 1853, continuare a *Zeilor în exil*, scrie spirituale *Confesiuni* în 1854 şi regrupează în *Luteţia*, adăugîndu-le, vechi cronici de la 1840 înainte, relative la împrejurările franceze. Evenimentele din 1848 îl găsesc pe Heine prea bolnav pentru a le mai putea însoţi cu vechea lui ardoare. Dar cînd revoluţia este învinsă, cînd valul ei cade în Franţa, în Germania, în Italia, în Ungaria, în Ţările Române, cînd speranţele libertăţii sînt încă o dată trădate, poetul aşterne pe hîrtie cîntecul deznădejdii sale : *În octombrie 1849*, adică în anul şi luna în care se sărbătorea centenarul naşterii lui Goethe :

S-a potolit furtuna mugitoare
Şi iar e linişte acum,
Germania, copilul mare,
Îşi ţese visul de Crăciun.

Detunături se-aud. Rachete,
Zbucnind, salută din morminte
Un praznic închinat lui Goethe ;
O liră veche, vechiul cînt.

Și urlă, latră, grohăie, abia
Pot suporta mirosul care-mi vine.
Dar liniștește-te, poete, inima
Ți-a obosit. Ești bolnav. Taci mai bine !

În 1855 apare în camera de bolnav a lui Heine o tînără austriacă, Elise von Krienitz, care va publica mai tîrziu, sub numele de Camille Selden, amintirile sale. Ciudată reacție ! Heine se îndrăgostește de Elise von Krienitz, nu se mai poate lipsi de ea, o așteaptă cu nerăbdare chinuitoare, suferă cînd nu vine, dar n-o poate primi cînd se simte prea rău, îi scrie poezii, o numește logodnica lui. Tînăra fată, „La Mouche", cum o numește el în glumă, îi evocă năluca tinereții și a fericirii. Ultimele poezii îi sînt adresate ei, dar și socotelii sale cu viața. Totalizîndu-și experiențele, căutînd să desprindă sensul general al existenței sale, i se pare a-l recunoaște în neîncetatele lui lupte, în multele și atît de feluritele forme ale opoziției și combativității sale ; cu vechea Germanie feudală, cu burghezia contemporană care o suporta cu servilitate pe aceasta, cu romantismul, în care se înfigeau totuși rădăcinile inspirației sale ; pentru libertate, pentru drepturile omului la viață și fericire, pentru o Germanie nouă, pe care, dealtfel, mai mult o întrevede decît o definește. Într-un astfel de moment al încheierii socotelilor, plăcîndu-i să se închipuie ca un soldat, poate ca unul din acei soldați napoleonieni despre ale căror isprăvi îi vorbiseră povestirile copilăriei, el scrie poezia intitulată *Enfant perdu*, expresie franțuzească pentru vitejii trimiși în posturile cele mai primejdioase și socotiți pierduți. Emoția cea mai răscolitoare se împletește încă o dată cu zîmbetul care pare că o sfidează :

Post depărtat în lupta libertății,
Slujit-am credincios treizeci de ani,
Nu am crezut că prin verdictul sorții
Mă voi întoarce-ntreg dintre dușmani.

Am stat de veghe-atîtea nopți de-a rîndul
Și nu puteam să dorm, întins sub cort
Cu-atîția dragi prieteni, ascultîndu-i
Cum sforăiau c-ar fi trezit și-un mort.

Mă cuprindea adeseori urîtul
Și frica (numai proștii nu o știu)
Și ca s-o uit îmi fluieram eu cîntul
Cu rimele obraznice-n pustiu.

Da, am vegheat, cu pușca lîngă mine,
Și de se apropia vreun dușman,
Îi trimeteam, să-l ție minte bine,
Un glonț fierbinte drept în burduhan.

Dar s-a-ntîmplat ades ca prostănacul
Să știe să ochească tot la fel,
Ah, rănile din trupul meu, săracul,
Au desfundat izvorul sîngelui din el.

Un post e liber ! Rănile se cască.
De cade unul, altu-i încă drept.
Dar cad nebiruit — iar scut și cască
Întregi îmi sînt ; nu inima din piept.

Se cuvine să ne mai oprim o clipă la sensul luptelor lui Heine. Criticul ungur Georg Lukács îi precizează poziția „la pragul despărțitor al democrației burgheze și al aceleia proletare și revoluționare". Din democrația burgheză, pentru care pășiseră pe arena istoriei revoluționarii francezi la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, el păstrează ura împotriva aristocrației feudale, dezvoltînd-o în acțiunea literară pentru eliberarea tuturor categoriilor de oprimați. „Care este marea sarcină a timpului nostru ? se întreabă el în *Impresii de călătorie*. Este emanciparea. Nu numai a irlandezilor, a grecilor, a evreilor din Frankfurt, a negrilor din America și a altor populații deopotrivă de oprimate, dar emanciparea întregii lumi, în primul rînd a Europei, care a devenit majoră și se smulge astăzi din funiile privilegiaților, ale aristocrației. Va trece desigur cîtva timp înainte de a putea celebra această

sărbătoare, înainte ca emanciparea să se producă; dar momentul va veni, în fine: ne vom așeza atunci, cu drepturi egale și împăcați unii cu alții, la aceeași masă, ne vom uni și vom combate împreună celelalte rele bîntuitoare ale umanității, poate în cele din urmă moartea însăși, al cărei sever sistem de egalitate nu ne atinge mai puțin decît surizătoarele sisteme ale inegalității aristocratice." De timpuriu Heine înțelege că aspirația spre libertate a poporului oprimat trebuie să se unească cu lupta menită să-i asigure acestuia bunăstarea materială. Creștinismul fusese, în momentul apariției lui în societatea antică, o mișcare a maselor apăsate și exploatate, cărora el nu le propunea însă decît soluții spiritualiste. Marea dezvoltare a tehnicii moderne a creat condițiile necesare pentru a da acțiunii revoluționare a mulțimilor și o altă finalitate. Încă din iulie 1833, Heine scria prietenului H. Laube: „Stai pe o treaptă mai înaltă ca toți acei care nu înțeleg decît aspectul exterior al revoluției, și nu problemele ei mai adînci. Aceste probleme nu privesc nici formele, nici persoanele, nici introducerea regimului republican, nici limitarea drepturilor monarhiei, ci bunăstarea materială a poporului. Religia spiritualistă de pînă acum a fost mîntuitoare și necesară atîta timp cît cea mai mare parte a umanității trăia în mizerie și trebuia să se consoleze cu o religie cerească. De cînd însă, prin progresele industriei și ale economiei, a devenit posibil de a smulge pe oameni din mizeria lor materială și de a-i face fericiți pe pămînt, de atunci... Dar mă înțelegi! Și desigur că oamenii ne vor înțelege la rîndul lor." Bunăstarea materială a poporului este totuși numai o temelie, pe care urmează să se înalțe o cultură, un mod propriu de afirmare a unor valori. Care sînt valorile pe care le respinge și cele pe care le propune Heine? În *Memoriile domnului Schnabelewopski* el scrie: „Timpul nostru — și el începe la picioarele crucii lui Cristos — va fi privit odată ca o lungă perioadă de boală a umanității. Și, totuși, cîte visuri dulci am visat în această vreme! Urmașii noștri sănătoși abia dacă le vor putea înțelege. În jurul nostru au dispărut toate splendorile lumii și nu le-am mai găsit decît înlăuntrul sufletului nostru — aici s-au refugiat parfumul rozelor călcate în picioare și cîntecul cel mai drag al privighetorilor alungate." Îmbogățirea vieții interioare în creștinism va fi fost unul din motivele sustragerii omului de la luptele lui, pentru a-și asigura fericirea în lumea de aici. Aceeași îndrumare o găsește Heine în romantismul german cu tendințele lui spiritualiste și chiar catolicizante: un motiv pentru care devine adversarul acestei mișcări literare și, în propria lui creație poetică, îl face să depășească prin luciditate ironică romantismul inițial. Heine opune creștinismului lumea de valori a culturii grecești, cu voioasa ei afirmare a vieții. În *Zeii în exil*, el se minunează cum au putut filozofii greci, în epoca polemicii lor cu creștinii, să le opună o altă religie, vechea lor religie. „Sărmanii filozofi greci! exclamă Heine. N-au putut niciodată pricepe această contradicție, după cum n-au priceput niciodată că, în polemica lor cu creștinii, nu aveau de apărat vechea lor credință moartă, ci unele lucruri cu mult mai vii..." Era vorba de a apăra elenismul însuși, felul de a simți și de a gîndi al grecilor. Problema era dacă trebuie să domnească în lume tulburele, uscatul suflet al nazarinenilor, ostil simțurilor și supraspiritualizat, sau seninătatea elenică, iubirea ei de frumusețe și înfloritoarea ei bucurie de viață. Heine pare hotărît pentru acest din urmă termen al alternativei. În *Schnabelewopski*, personajul principal face odată apologia lui Jan Steen, pictorul olandez al bucuriei de a trăi. Cît de înaltă a fost arta lui Steen se va înțelege atunci cînd „religia durerii va dispărea și cînd religia bucuriei va smulge vălul tulbure de pe tufele de trandafiri ale acestei lumi, cînd privighetorile vor putea în sfîrșit să-și înalțe jubilînd cîntările lor atîta vreme ascunse. Nici o privighetoare nu va cînta însă cu aceeași seninătate și jubilare cu care a pictat Jan Steen. Nimeni n-a înțeles atît de adînc ca el, că pe acest pămînt ar trebui să fie o veșnică chermesă..." Avînturi de felul acestora revin pînă în cele din urmă producții literare ale lui Heine, cu toată acea înapoiere spre creștinism a poetului muribund, despre care vorbește testamentul lui, amintit în scrisoarea lui Marx către Engels din 8 mai 1856.

Într-o introducere pe care, în 1837, a scris-o pentru *Don Quijote*, Heine a arătat că nebunia eroului lui Cer-

vantes este deopotrivă cu a aceluia care „dorește să introducă prea de timpuriu viitorul în prezent și, în această luptă împotriva grelelor interese ale zilei, nu dispune decît de o biată armură ruginită și de un trup tot atît de prăpădit". Pentru a nu împărtăși aceeași soartă, Heine a trebuit să ia poziție, mai ales după 1840, față de problema care se profila ca cea mai de seamă în zorii lumii moderne : problema comunismului. În cronicile sale franceze, el arată că Revoluția franceză din 1789, continuată în 1830, a adus domnia burgheziei, care își apăra cuceririle ei împotriva poporului, doritor să obțină „nu numai egalitatea în fața legii, dar și egalitatea bunurilor economice". Pentru a ajunge aici, poporul cere „transformarea radicală a societății". În sensul acestor aspirații, el prevede momentul posibil în care „clasele de jos vor lua locul burgheziei, ca în teribilii ani de după 1790, dar mai bine organizate, cu o mai limpede conștiință de ele însele, cu noi doctrine..." Puterile străine n-ar trebui să atace deci Franța, dacă nu doresc acest rezultat !... Prevestirile unui regim comunist în Franța sînt numeroase în scrierile lui Heine din această vreme. Semnele ridicării comunismului în Anglia, cu mișcarea ei chartistă, dar mai cu seamă în Germania, i se par de asemeni evidente. „Muncitorii germani, scrie el în *Confesiuni* (1854), formează nucleul unei armate proletare foarte bine înarmate cu o doctrină, dacă nu și foarte disciplinate... Aceste cohorte ale distrugerii, acești dărîmători teribili care amenință întreaga veche societate îmbătrînită sînt cu mult superiori chartiștilor din Anglia, ca și nivelatorilor și egalitarilor din celelalte țări... Șefii mai mult sau mai puțin ascunși ai comuniștilor germani sînt mari logicieni ieșiți din școala lui Hegel și nu este nici o îndoială că ei sînt capetele cele mai capabile și caracterele cele mai energice din Germania. Acești doctori în revoluție și discipolii lor, hotărîți la faptă și fără nici o milă, sînt singurii oameni din Germania care au viață, și lor le aparține viitorul." Nu încape îndoială că, scriind acestea, Heine se gîndea la Marx și Engels, deveniți prietenii lui și a căror acțiune am văzut că a secundat-o prin unele din operele lui literare. Totuși, cu toată apropierea lui de creatorii socialismului științific, Heine

n-a ajuns niciodată să-și însușească doctrina lor. Istoricul socialist Fr. Mehring a scris odată : „Socialismul științific... a rămas pentru Heine o carte pecetluită cu șapte peceți". Totuși, în prefața la *Luteția*, desigur textul cel mai explicit pentru cunoașterea poziției lui Heine față de comunism, scriitorul, ajuns în pragul morții, exprimă adeziunea lui față de acesta, cu toate rezervele în legătură cu perspectivele artei. „Două glasuri se ridică în pieptul meu în favoarea comunismului, scrie Heine. Unul este al logicii : un teribil silogism mă strînge în nodurile sale și dacă nu pot respinge propoziția potrivit căreia «toți oamenii au dreptul să mănînce», atunci trebuie să mă opun tuturor falșilor patrioți germani, urmașii teutomanilor din 1815. I-am urît și i-am combătut toată viața mea și, acum, cînd spada cade din mîna muribundului, mă simt mîngîiat de nădejdea că, întîlnindu-se în drumul lor, comunismul le va da lovitura de grație..." Rîndurile acestea sînt scrise cu mai puțin de un an înainte de moartea lui Heine, întîmplată la 17 februarie 1856, după mari suferințe, dar fără nici o scădere a puterilor spirituale.

În *Școala romantică în Germania*, Heine a arătat că, odată cu Goethe, literatura germană a intrat în așa-zisa perioadă „artistică" a ei. Heine era conștient de a fi pus un sfîrșit acestui răstimp și de a fi inaugurat unul nou. Această nouă perioadă este caracterizată prin rolul militant pe care el l-a dat literaturii. Chiar în cel mai suav dintre cîntecele sale, poetul a introdus un anumit mod de a-și controla sentimentul, felul de a-l privi al unui om ancorat în realitate, eliberat de vrăjile romantismului. Poezia lui Heine prezintă astfel unele apropieri de realismul modern. Heine a dat o operă esențial lirică, în care expresia spontană a sentimentului se distinge prin marea ei concentrare. Puțini sînt poeții care, întocmai ca el, să izbutească a pune în compoziții atît de restrînse o substanță sentimentală mai bogată și mai adîncă. Nici o urmă de retorică, de digresiune filozofică, de podoabă literară convențională. Cînd scrie poezie, Heine este „poet", nu „literat". Dicțiunea lui este firească și familiară. Limba comună, zicerile populare și chiar dialectele dobîndesc în această poezie drepturi de cetate. Din acest

punct de vedere, tipul lui de creație amintește de acel al vechilor poeți ai Orientului, dar mai ales pe al poetului popular, pentru care a mărturisit adeseori atracția sa și din ale cărui producții, adică din marele tezaur al folclorului, a extras numeroase teme și elemente ale figurației poetice. Dar, cu toată această concentrare și simplitate a expresiei, Heine posedă o structură intelectuală de o neobișnuită luciditate, care îl face să nu piardă niciodată contactul cu realitatea. O sensibilitate de o mare căldură și grație se împerechează astfel cu o inteligență de o extraordinară ascuțime. Spontaneitatea simțirii se unește în înzestarea sa cu genialitatea unui Voltaire. Combativitatea, dîrzenia voinței colorează ansamblul tuturor acestor însușiri. Caracteristicile amintite se mențin și în operele în proză, cu adaosul că aici, oprindu-se la atîtea din temele timpului, scriitorul a avut prilejul să-și lămurească mai de aproape mesajul.

Ca prozator, Heine a adus o mare contribuție literaturii germane. Domeniul său este acel al portretisticii, al cronicii de actualitate și al polemicii. Fără să fi avut puterea de fabulație și de evocare a unor caractere care să-l pună alături de Goethe, de Kleist sau de Keller, el poseda într-un grad eminent facultatea de a înțelege oamenii și situațiile. Vioiciunea imaginativă a expunerii sale înlănțuie pe cititor, chiar atunci cînd analizează idei sau expune stări sau tendințe ale actualității. Dintr-un anumit punct de vedere, se poate spune că Heine a fost un jurnalist de geniu, într-un moment în care strivirea libertăților publice făcea aproape imposibilă manifestarea unei înzestrări de seamă în acest domeniu. Reacțiunea imediată, puterea de a desluși calea justă în labirintul confuz al tendințelor contemporane, adică ceea ce alcătuiește genialitatea unui îndrumător al opiniei publice, se unea la el cu lirismul și ironia. Rîsul lui se îmbină cu emoția unei mari sensibilități și găsește, pentru a se exprima, observația tăioasă, epitetul rar, maxima neașteptată. Arta prozei depășește, odată cu Heine, toate cuceririle epocii înaintașe. În locul lungii fraze analitice, atît de generală pînă la el, Heine folosește construcția sintactică scurtă și nervoasă, bogată în imagini, în aluzii, în cuvinte de spirit, în apostrofe și imprecații. Stilul lui Heine este forma adecvată a combativității sale, așa cum a determinat-o epoca de opresiune, dar și de aspirații către libertate și dreptate, în mijlocul căreia el a avut un rost atît de însemnat.

Scriitorul luptător a trezit multe și mari adversități. Urile pe care le-a iscat au fost însă tot atîtea semne că loviturile lui au fost bine aplicate. Dar nenumărații cititori care îi străbat opera recunosc în el pe un confident al intimității lor, pe unul din cei mai mari lirici ai literaturii universale și, în paginile în care a susținut aspirațiile oamenilor către libertate și dreptate, un aliat al propriilor lor lupte.

1956

BALZAC

Cînd în prefaţa din 1841 a operelor sale, Balzac găseşte pentru totalitatea lor titlul *Comedia umană*, o amintire literară lucra desigur pentru a produce această alăturare de cuvinte. Cu mai bine de cinci sute de ani în urmă, Dante terminase *Comedia* lui, pe care urmaşii lui au numit-o *divină*. Apropierea dintre aceste două titluri este, oarecum, inevitabilă. Intitulîndu-şi ciclul romanelor sale aşa cum a făcut-o, Balzac dă impresia că parafrazează numele operei lui Dante, într-o intenţie sarcastică nedeclarată, dar totuşi evidentă. Hotărîndu-se să-şi adune toate operele sale sub eticheta *Comediei umane*, Balzac vrea parcă să ne spună că marea aventură a vieţii nu este nicidecum condusă de regizorul ceresc, ci de pornirile aspre ale oamenilor, pe care-i observase în societatea feroce a timpului său. Există şi o altă operă a veacului al XIX-lea care parafrazează, cu o intenţie întrucîtva înrudită, titlul dantesc: este *Comedia ne-divină* a polonezului Zygmunt Krasinski, tragedie a feudalităţii poloneze agonizante, inspirată de duhul deznădejdii. Titlul operei lui Krasinski accentuează deci mai puternic sarcasmul cuprins în parafraza dantescă a lui Balzac.

Dar mai este şi o altă apropiere posibilă între opera lui Balzac şi aceea a lui Dante. Aşa cum acesta din urmă oferă cititorului sinteza societăţii italiene la sfîrşitul veacului al XIII-lea şi a întregii culturi scolastice, Balzac ne-a dăruit icoana cea mai limpede şi mai com-

pletă a propriei sale societăţi, în epoca Restauraţiei şi a regalităţii lui Ludovic-Filip, susţinută de cultura proprie a acestui timp. Era vremea în care revenirea vechii dinastii domnitoare sau a ramurii afiliate ei produce o înviorare trecătoare a aristocraţiei. Burghezia, ameninţată să piardă poziţiile pe care i le asigurase revoluţia, porneşte din nou la atac şi mijloacele pe care ea le foloseşte, teribilul arivism, cinica afişare a puterii banului adunat în mari proporţii în mîinile bancherilor care impun, în cele din urmă, ca rege al Franţei, pe regele lor, pe Ludovic-Filip, alcătuieşte profilul general al *Comediei umane*. Într-o scrisoare din 1888, adeseori reprodusă, pe care a adresat-o scriitoarei engleze Margaret Harkness, Fr. Engels a analizat cu multă claritate aceste împrejurări, adăugind că din opera lui Balzac se poate învăţa, aşa cum el însuşi o făcuse, mai mult „decît din toate operele istoricilor, economiştilor şi statisticienilor profesionali ai epocii, consideraţi laolaltă".

Evident, oricare din marile opere ale literaturii universale conţine atîtea acte de cunoaştere încît un om de ştiinţă poate învăţa multe din fiecare din acestea. Împrejurarea este însă cu atît mai adevărată pentru Balzac, care, cu o legitimare specială, se putea intitula „doctor în ştiinţe sociale". După ce, odată cu sfîrşitul Renaşterii, literatura, considerată pînă atunci mai cu seamă ca operă a imaginaţiei, începe să devină instrument de cunoaştere, bazele realismului modern sînt aşezate. Studierea omului devine obiectul predilect al lui Shakespeare şi al clasicilor francezi. Dar cu toate că, în studierea omului, perspectiva socială nu poate fi nicicînd eliminată, afirmarea conştientă a acestei perspective, metoda deliberată de a observa omul în relaţiile lui cu mediul şi în reacţiile lui sociale este fapta eminentă a realismului veacului al XIX-lea şi, în primul rînd, a lui Balzac. Ştiinţa naturii, aşa cum se constituise din cercetările veacului al XVIII-lea şi al XIX-lea, înmulţise dovezile că toate fenomenele naturii întreţin multiple legături, astfel încît nu mai era cu putinţă studierea lor ca fapte izolate. Ştiinţele biologice au fost cele dintîi care au extras consecinţele fecunde ale acestui mod de

a privi lucrurile. Ele au ruinat în scurtă vreme mitul străvechi al fixității speţelor animale, prezentîndu-le ca pe niște realități în veșnică transformare, determinate de împrejurările naturale ale existenței lor. Noile științe biologice introduc punctul de vedere al devenirii, al schimbării, deci al istoriei în studiul naturii ; ele *istorizează* natura. Dar ceea ce era posibil pentru realitatea biologică nu era oare cu putință și pentru realitatea socială ? Cu răspunsul afirmativ al acestei întrebări se însărcinează Balzac. Şi astfel, după cum noua biologie constituie o istorie a spețelor animale, *Comedia umană* înfățișează istoria, în epoca dintre căderea lui Napoleon și revoluția din 1848, a „spețelor sociale", o expresie care apare sub pana lui Balzac.

Trebuia întreprinsă însă și operația contrarie, a *naturalizării* istoriei, adică a considerării istoriei din punctul de vedere al naturii. Contrastul istorie-natură, rămas în operele atîtor gînditori moderni, este o prelungire a vechiului dualism religios. Dar, pentru înțelegerea omului de știință, istoria nu poate fi exterioară naturii. Oamenii balzacieni, studiați în epoca cumplitelor ciocniri de interese ale unei societăți dominate de marea finanță, sînt ființe naturale, stăpînite de puternice instincte și de mari pasiuni, așa cum acestea erau determinate de luptele societății, uneori sînt adevărate animale feroce. Avarul Grandet, bancherul Nucingen, fostul ocnaș Vautrin, cămătorul Gobseck, fiicele ingrate ale lui Goriot sînt tigrii și jaguarii Parisului și ai Franței burgheze din jurul anului 1830. Alături de aceștia, apar victimele, biete ființe dulci și suave, sacrificate de călăii lor. Apar, în fine, arviștii, burghezi sau tineri nobili săraci, un Rastignac, un Lucien de Rubempré, care pricep forțele propulsive ale timpului și care, într-o epocă deschisă celor mai sălbatice apetituri, manevrează cu cinism arma corupției politice și de presă, a amorului venal, a intrigii și crimei. *Comedia umană* este un alt *Infern*, după cel al lui Dante : infernul burghez, la mijlocul veacului trecut, privit de un observator care nu-și făcea iluzii. Astfel, deși Balzac profesează concepții politico-sociale legitimiste, monarhice și clericale, opera lui nu este mai puțin un aspru rechizitoriu al societății contemporane

și a lucrat, ca atare, ca o forță revoluționară. Marx i-a recunoscut această calitate, parcurgînd-o necontenit și citînd-o de cîteva ori, în *Capitalul*, ca pe unul din documentele cele mai edificatoare ale vremii. Victor Hugo a manifestat aceeași părere, cînd, la 20 august 1850, vorbind în fața mormîntului deschis al lui Balzac, a spus : „Fără știrea și voința lui, conștient sau nu, autorul acestei opere imense și stranii face parte din puternica rasă a scriitorilor revoluționari. Balzac merge drept la țintă : el se luptă, corp la corp, cu societatea modernă."

Am spus că în Balzac culminează o mai veche tendință realistă a literaturilor moderne. Balzac este, fără îndoială, un realist. Şi totuși, acest admirator al lui Byron, acest contemporan al lui Hugo, este și un mare romantic, prin puterea fabuloasă a imaginației lui, prin tendința de a dilata personajele și situațiile pînă la fabulos și simbolic, prin adîncile și înfricoșătoarele contraste care dau operei lui o viață de un deosebit dramatism. Puterea visării nu este cu nimic mai prejos, la Balzac, față de puterea observației. Unii critici mai vechi au crezut că pot stabili o analogie între metoda clasicilor francezi și aceea a lui Balzac, deoarece în operele acestora personajele ar fi deopotrivă constituite prin reducerea lor la o trăsătură unică, o pasiune dominantă, un viciu sau o virtute exclusivă : avariția, iubirea paternă, ingratitudinea filială, desfrîul, pasiunea cercetării științifice, ambiția socială etc. Dar deși, în felul acesta, se pot stabili unele apropieri (de pildă, între Harpagon și Grandet), trebuie să spunem că, alăturate de creațiile lui Balzac, personajele clasicilor sînt mai liniare, mai schematice. Oamenii lui Balzac sînt, dimpotrivă, mult mai individualizați, conținutul lor sufletesc este mai abundent și mai diferențiat, volumul lor vital este mult mai mare. Astfel, Grandet nu este numai un avar, dar și un foarte caracteristic burghez provincial din Franța primei jumătăți a veacului trecut. În jurul nucleului tipic-abstract al persoanei sale, se întind straturile succesive de determinări ale unui individ în carne și oase. Grandet nu este o construcție abstractă, ci un ins concret observat. Valoarea tipică a acestei creații devine cu atît mai mare cu cît ea ne vorbește dintr-o figură mai bogat determi-

nată. Dar ea este şi viziunea halucinantă a unei mari fantezii romantice.

Pentru că astăzi, ridicîndu-ne peste vechile contraste ale trecutului, se pune din nou problema raportului dintre realism şi romantism, lecţia artei lui Balzac ne apare deosebit de instructivă. Considerîndu-l cu prilejul actual al centenarului morţii sale şi din unghiul interesului şi problemelor proprii timpului nostru, Balzac ne apare ca unul dintre scriitorii care a obţinut acea sinteză a observaţiei şi visării, a realismului şi romantismului, fără ca acest romantism să fie acel al realismului socialist, unde visarea romantică este proiectată în viitorul de înălţare a societăţii omeneşti. Lecţia lui Balzac ne mai spune că un mare scriitor nu poate fi decît acela care trăieşte adînc timpul şi societatea sa, luptele şi contrastele ei, indicîndu-i cu luciditate şi curaj drumul înălţării omului. Balzac n-a profesat totdeauna doctrine acordate cu năzuinţa oamenilor către libertate şi dreptate. Idealurile lui se situează adeseori în trecut. Dar zugrăvind, ca nimeni altul, chipul grozav al epocii sale şi evocînd soarta rezervată, în mijlocul acesteia, sufletelor curate, blînde sau înalte, el a trezit în conştiinţele contemporanilor acea revoltă justă şi salubră din care se hrăneşte orice voinţă de înnoire şi eliberare.

1956

FLAUBERT : „MADAME BOVARY"

Cititorul care parcurge pentru întîia oară romanul lui Gustave Flaubert *Doamna Bovary* descoperă una din operele cele mai însemnate ale realismului critic european. Adîncimea semnificaţiei, perfecţiunea mijloacelor, armonia întregii compoziţii acordă romanului lui Flaubert caracterul unei reuşite clasice în cadrul curentului său. Satisfacţia cititorului *Doamnei Bovary,* la prima lui impresie, nu este depăşită decît de a aceluia care, recitind-o, devine mai atent la înţelepciunea scriitorului şi la măiestria lui.

Doamna Bovary este cea dintîi dintre operele în care Flaubert a ajuns la măsura deplină a talentului său. Pînă atunci, în 1857, cînd romanul este terminat şi apare, autorul încercase teme felurite şi închegase mai multe opere, fără să se decidă a le publica. Pe unele din acestea le părăsise, pe altele se pregătea să le reia în elaborări ulterioare. Era un mare muncitor, stăpînit de un neobişnuit scrupul artistic. În mica lui proprietate de la Croisset, în apropiere de Rouen, Flaubert a dus existenţa unei mucenicii literare cu puţine analogii în istoria literaturii. Se instalase în faţa mesei lui de lucru, după o scurtă epocă de studenţie, cu hotărîrea de a se realiza artistic în forme pe care le dorea sustrase oscilaţiilor gustului literar. Nimeni n-a manifestat faţă de lucrarea spiritului său o exigenţă mai mare şi n-a asociat pînă la acelaşi grad ideea creaţiei artistice cu eternitatea şi absolutul.

În afară de două călătorii, una în Orient, alta pe vechile locuri ale Cartaginei, unde se desfășoară acțiunea romanului *Salammbô*, Flaubert a rămas tot timpul prizonierul atelierului său. Primea uneori pe prietenii săi, apărea din cînd în cînd în cercurile literare ale Parisului, citea pe autorii vechi și noi, compulsa enorme volume din toate științele, deoarece lucrarea sa avea nevoie de cea mai întinsă informație, dar mai ales se concentra asupra compunerii romanelor sale, cu o pasiune pentru desăvîrșirea fiecărui amănunt al expresiei despre care mărturisesc paginile patetice ale *Corespondenței* sale, document impresionant al unei mari conștiințe estetice. Scriitorul a vorbit adeseori despre „chinurile stilului" *(les affres du style)* în nopțile lui de patimă scriitoricească, în timpul cărora i se întîmpla să cizeleze cîte o singură perioadă, pe care apoi o citea și o recitea cu glas tare, pentru a o proba în sonoritatea și mișcarea ei.

A rezultat astfel o operă compusă din cîteva volume, în care temele romantice alternează cu cele realiste : *Ispitirea sfîntului Antoniu* și *Doamna Bovary*, *Salammbô* și *Educația sentimentală*, *Cele trei povestiri (O inimă simplă, Sf. Iulian Ospitalierul* și *Herodiada)* și *Bouvard și Pécuchet*. S-a vorbit din această pricină de o dualitate a naturii lui Flaubert, împărțită între interesul romantic pentru pitoresc și exotic și orientarea realistă către studiul societății contemporane. Fiecare dintre operele lui Flaubert a eliberat cîte una din cele două tendințe ale sufletului său, și, prin succesiunea lor, a procurat de fiecare dată scriitorului compensația cerută de parțialitatea etapei lui anterioare. Adevărul este că Flaubert a fost unul din artiștii cei mai complecși ai epocii lui. După istovirea programului romantic și după ce Stendhal și Balzac stabiliseră formula realismului critic francez, se simțea nevoia unei alte îndrumări. Flaubert face ca realismul să se folosească de marile înnoiri ale romantismului în direcția zugrăvirii naturii și a vieții interioare a omului. Întocmai ca romanticii, Flaubert acordă cuvîntului și frazei nu numai puterea de a comunica idei, dar și pe aceea de a picta aspectele sensibile ale naturii exterioare. Lecția lirică a poeților romantici îl face să distingă în sufletul personajelor stări adînci ale

sentimentului. Dar, mai cu seamă, el credea a fi găsit o cale nouă în doctrina impersonalității în artă, proclamată în paginile *Corespondenței* și relevată de scriitorii generației următoare, a naturaliștilor. Impersonalitatea artistică, postulată de Flaubert, nu trebuie însă înțeleasă decît ca metoda literară de a nara prin prezentarea obiectivă a oamenilor, a lucrurilor și a împrejurărilor, iar nu prin acea intervenție a autorului în opera sa, prin permanenta mărturie a sentimentelor sale particulare cu care romantismul își ostenise oarecum epoca. Impersonalitatea lui Flaubert era, de fapt, revenirea la disciplina în creație a tuturor marilor clasici, a căror vigoare provine din puterea de a înfățișa adevărul lumii. Autorul nu lipsește însă din opera lui. El este prezent prin felul de a aprecia evenimentele, care, deși nu apare în declarațiile sale, nu este mai puțin evident în felul în care faptele se înlănțuie și se rezolvă. O concepție despre lume și viață există în toate operele lui Flaubert, încît nu este de mirare că un filozof, Jules de Gaultier, studiind-o în *Doamna Bovary*, a putut-o pune la baza unui sistem de cugetare, *Le Bovarysme* (ed. nouă, 1921). Mai mult decît atît, după cum critica a arătat uneori, o trăsătură autobiografică poate fi semnalată în toate operele lui Flaubert. Întrebat, așadar, cu privire la modelul eroinei și la înțelesul operei lui, Flaubert a răspuns, referindu-se desigur la dualitatea firii sale, la multele lui conflicte interioare și la aspirația de a le depăși, cu vorba hazlie, dar plină de tîlc : „Doamna Bovary sînt eu".

Întîmplările narate în roman se petrec în anii domniei lui Ludovic-Filip, regele burghez Era o epocă de dominație a marii finanțe. Bancherii Jacques Laffitte și Casimir Périer devin prim-miniștri ai regelui burghez. Noul regim se instalase agitînd unele din amintirile revoluționare ; în realitate, idealurile Revoluției franceze fuseseră părăsite. Blazoanele aristocrației se aureau din cînd în cînd prin alianțele găsite în lumea capitalului. Forma aristocratică de viață începe să se bucure de un nou prestigiu. Ramura paseistă a romantismului o exaltă în romanele și dramele lui. Viața de castel, existențele orgolioase, consacrate fastului și voluptății, într-un plan

așezat deasupra umanității comune, aceea care muncește și luptă, devin obiectul unui cult restaurat. Burghezia își pierduse vechiul elan revoluționar și năzuința ei colectivă era înlocuită acum prin încercarea individuală de a cuceri situațiile și de a obține averea, influența și voluptatea. Una din temele cele mai caracteristice ale realismului critic francez a fost, așadar, arivismul social. Într-un anumit înțeles, doamna Bovary este o arivistă, o figură înrudită cu Julien Sorel al lui Stendhal și cu Rastignac al lui Balzac.

Fiică de țărani înstăriți, educată în pensionatele călugărițelor, Emma Rouault își formează mentalitatea sub influențele romantice ale vremii. Visările ei o poartă către formele de viață ale lumii de sus, nutresc în ea dorința unei existențe fastuoase, încărcată de plăcere, dacă ar fi fost posibil pe țărmurile încîntătoare ale Sudului, popularizate de poeții, călătorii și pictorii romantici, opriți nu o dată în fața temelor exotice și pitorești. Înrîuririle religioase ale creșterii sale îi descoperiseră oceanul lăuntric, cu efuziunile lui sentimentale, atît de apropiate de ale vieții erotice. Existența reală, cu sarcinile propuse omului practic și activ, angrenat într-unul din punctele creației sociale, devine un obiect de repulsie pentru individul format sub aceste înrîuriri. Flaubert ne-a înfățișat în Emma Rouault un exemplar al educației romantice, cum trebuie să fi existat cu sutele de mii în epoca tinereții lui. Pe acest om romantic, atît de inapt pentru viață, purtînd stigmatul în același timp tragic și ridicol al tuturor formelor false, inautentice, ale existenței, Flaubert l-a văzut din unghiul unei vremi noi, în care vechile idealuri romantice se perimaseră. Se poate spune că narațiunea lui Flaubert reprezintă față de romantism negativul lui, în sensul dat cuvîntului în tehnica fotografică, adică al unei imagini în care toate planurile luminoase sînt redate prin planuri de umbră. O curioasă afinitate leagă romanul lui Flaubert de *Don Quijote* al lui Cervantes, pe care scriitorul francez îl cunoștea bine și îl recitea adeseori. Întocmai cum eroul spaniol reprezintă figura unui cavaler într-o epocă în care idealurile cavalerismului se istoviseră, Emma Rouault înfățișează pe omul romantic într-un moment în care aspirațiile lui deveniseră nepotrivite cu epoca. Dar în timp ce Don Quijote afirmă, de-a lungul tuturor întîmplărilor sale, cîteva din ideile morale permanente ale omului, cum este vitejia și fidelitatea, cumpătarea și înțelepciunea, iar figura lui se încunună cu un mare prestigiu, țărăncuța lui Flaubert, devenită o mică burgheză romantică, trăiește toate ipostazele căderii și aventura ei este lamentabilă și sfîșietoare. Una din consecințele posibile ale arivismului este ratarea. Ariviștii lui Stendhal și Balzac reușesc, cel puțin în parte. Eroina lui Flaubert ratează. Povestea ei este a unui suflet trăind în forme inautentice și a cărui viață este o lungă agonie.

Pentru a scăpa de urîtul existenței în casa țărănească a părinților, unde fosta elevă a călugărițelor din Rouen nu mai putea azvîrli nici o ancoră, Emma acceptă căsătoria cu Charles Bovary, un medic de țară. Charles este un om bun, dar mediocru și stîngaci, și dragostea lui adevărată nu va fi răsplătită decît prin disprețul aceleia care trăia necontenit, în prezența lui, eșecul tuturor aspirațiilor sale. Într-o zi, cu prilejul participării lor la un bal dat de marchizul d'Andervilliers în castelul de la Vaubyessard, soția romantică a medicului din Tostes are revelația vieții nobililor și a celor bogați. Impresia este puternică, cu prelungi ecouri. I se părea că o umanitate nouă i se revelase. Lipsa de satisfacție în condiția ei dezvoltă în sufletul Emmei Bovary o melancolie maladivă. Charles se alarmează. Poate că schimbarea mediului, într-un centru mai animat, i-ar face bine tinerei soții. Perechea se mută la Yonville, nu departe de Rouen. Doamna Bovary devine mamă, dar nici maternitatea nu-i precizează orizontul atît de vag și nu o leagă cu un interes puternic de viața reală. Tînărul Léon Dupuis, student în drept și practicant în biroul unui notar, îi cîștigă inima. Este un suflet înrudit cu al Emmei, un produs al aceleiași educații romantice, cu ceva feminin în toată firea lui. Iubirea doamnei Bovary este împărtășită și pasionată, dar castă. Inexperiența amanților le favorizează virtutea. Cînd însă Léon, ostenit de așteptările zadarnice ale dragostei sale, se hotărăște să plece la Paris, Emma suportă destul de bine situația, în poza sublimă a sacrificiului ei. În curînd ea cade în brațele lui Rodolphe Boulanger, un om bogat,

proprietarul unui castel. Seducția este obținută prin aceleași locuri comune ale iubirii romantice, manevrată de data aceasta ca un mijloc destul de grosolan de captație. Emma este încă o dată o amantă pasionată. A sosit poate momentul împlinirii visului ei. Plănuiește să fugă cu Rodolphe, în țările însorite ale Sudului. Dar Rodolphe este o natură ordinară și egoistă, cu totul inaptă pentru aventură și visare. Amorul lui este o mască a senzualității. Cînd pregătirile fugii sînt duse pînă în pragul săvîrșirii, Rodolphe abandonează planul printr-o scrisoare de ruptură, scrisă în stilul convenției nobile. Doamna Bovary se îmbolnăvește grav. Își revine după un timp și-l întîlnește din nou pe Léon Dupuis, înarmat de data aceasta cu dexteritățile deprinse în frecventarea capitalei. Vechea iubire se reface și se consumă în cadrul unui oraș mai mare, la Rouen, unde Emma își găsește iubitul în fiecare săptămînă, apoi mai des, la început cu mare prudență, apoi fără nici o frică de a se compromite, cu o pornire năvalnică menită să obosească pe partenerul ei. Emma căzuse în vremea aceasta în plasa unui speculant, un oarecare Lheureux, negustor de stofe, care o face să iscălească polițe și să le preschimbe, să alieneze părți din patrimoniul familiei și să se încurce în operațiile ei financiare pînă în pragul ruinei. Cînd Lheureux cere execuția silită a bunurilor casnice ale soților Bovary, Emma imploră ajutorul lui Léon, devenit dintr-o dată absent, plictisit, ineficace. Rodolphe, vechiul iubit, surprins în fața căminului din castelul său, cu pipa în gură, pretextează propriile lui dificultăți materiale. Notarul Guillaumin, implorat și el, crede că o pradă bună i-ar putea cădea în mînă. Spulberarea iluziilor, perspectiva ruinării și a rușinii legate de ea, remușcarea față de soțul ei, care iubind-o cu adevărat, nu-i trezise niciodată iluzia iubirii, lasă doamnei Bovary o singură cale liberă. Se otrăvește cu arsenic și moare, după ce primise suprema oncțiune. Charles va mai trăi cîtva timp în jalea pierderii încercate, pe care n-o risipește deloc descoperirea treptată a tuturor dovezilor trădării. Mîhnirea îl ucide.

Critica romantismului în romanul lui Flaubert este susținută prin toate efectele de contrast pe care scriitorul le grupează în jurul eroinei. În realitate, doamna Bovary

locuiește într-o insulă, în insula romantică, după cum Don Quijote, mișcîndu-se pe toate drumurile Spaniei, nu părăsește niciodată insula cavalerismului. În jurul insulei locuite de doamna Bovary bat toate valurile lumii burgheze. Speculantul Lheureux este o fiară. Bournisien este un preot fără dar, fără mesaj. Farmacistul Homais este un imbecil, manipulatorul tuturor locurilor comune lăsate moștenire de iluminismul secolului al XVIII-lea, folosite acum nu pentru a pregăti o revoluție, ci pentru a consolida o situație. Vorbirea lui este o aleasă țesătură de clișee. Flaubert a fost totdeauna foarte sensibil la fenomenul lingvistic al „clișeului", al expresiei generale consacrate, și l-a folosit adeseori în dialoguri sau prin procedeul stilului indirect liber, adică al metodei care constă în a introduce în narațiunea despre un personaj propriile cuvinte ale acestuia. Voltairianul Homais este o figură opusă, dar oarecum înrudită cu Emma Bovary. Este stăpînit și el de un anumit „bovarism", de tendința „de a se concepe altfel decît în realitate" (J. de Gaultier). Farmacistul din Yonville vrea să fie și să pară un savant, un spirit filozofic, în posesiunea tuturor marilor principii ale rațiunii umane. Invocă necontenit știința, combate superstițiile și religia. Principala lui acțiune publică se mărginește, însă, în micul lui sat normand, la schimbul de înțepături cu preotul locului, cu Bournisien. Dar în timp ce „bovarismul" îi aduce Emmei ruina și moartea, lui Homais îi priește foarte bine. Homais este reprezentantul tipic al micii burghezii ieșite din Revoluție și care alcătuia masa de manevră a regimului lui Ludovic-Filip. Homais este singurul individ care reușește la Yonville : se îmbogățește, opinia publică este de partea sa, autoritățile îl protejează ; în cele din urmă primește crucea de onoare.

Există în *Doamna Bovary* o scenă-cheie, adică una care înfățișează cu cea mai mare concentrare structura socială a Franței în epoca întîmplărilor din roman. Este scena „comițiilor agricole". Peste satul Yonville, a coborît o animație neobișnuită. Țăranii din regiune s-au adunat pentru a li se recunoaște meritele agricole, pentru a-și expune vitele bine îngrijite. Se vor împărți premii. Emma și Rodolphe au ocupat o fereastră la etajul primăriei. Domni în haine de gală s-au urcat la tribună. A sosit re-

prezentantul prefectului, care, cu optimismul oficial, laudă binefacerile regimului: „A trecut timpul, spune consilierul prefecturii, a trecut timpul, domnilor, cînd discordia civilă însîngera piețele noastre publice, cînd proprietarul, negustorul, muncitorul însuși, adormind seara într-un somn liniștit, tremura (sic!) la gîndul de a fi trezit de zgomotul clopotelor incendiare, cînd maximele cele mai subversive săpau cu îndrăzneală temeliile..." Schimbarea fericită se datora „suveranului, regelui mult-iubit". Cuvintele consilierului se încrucișează cu acele pe care și le șoptesc Rodolphe și Emma, stăpîniți de iubirea lor. Începe distribuția premiilor. Este strigată, după alți mulți, Catherine-Nicaise-Elisabethe Leroux, căreia i s-a acordat medalia de argint în valoare de douăzeci și cinci de franci, pentru cincizeci și patru de ani slujiți în aceeași fermă. Portretul Catherinei Leroux este unul dintre cele mai săgetătoare ale întregii narațiuni. Semnele lungii ei exploatări au devenit evidente în ținuta, în expresia, în multe stigmate ale trupului ei. Bătrîna e surdă. Nu înțelege bine despre ce este vorba. Cînd, în sfîrșit, i se înmînează medalia, declară că o va da preotului ca să-i citească o liturghie. „Ce fanatism!" exclamă Homais. Festivitatea comițiilor agricole ia sfîrșit, și țăranii certați cu stăpînii lor se răspîndesc care încotro, lovindu-și vitele „învingătoare indolente, cu cununi verzi între coarnele lor". În această lume a exploatării și a platitudinii, doamna Bovary nu putea găsi decît niște iubiți ca Rodolphe și Léon Dupuis. Drama ei va fi un eșec romantic într-o lume burgheză.

Nu există oare nici o lumină în *Doamna Bovary*, nici un om vrednic de stimă, nici o cale deschisă către o țintă mai înaltă? Ba da, există o astfel de lumină. În înjosirea generală a umanității din romanul lui Flaubert, alături de victima dezolată a iluziei romantice și printre atîția oameni plați, feroci sau ridicoli, apare medicul Canivet, un om fără multă învățătură, destul de simplu și cam brutal, dar cinstit și avînd oarecare eficiență profesională. Flaubert nu-l privește cu obișnuita lui ironie. Apare în cele din urmă doctorul Larivière, chemat s-o salveze pe Emma, dar care nu poate decît să constate situația iremediabilă. Este un medic filozof, un profesor respectat de

toți elevii lui, o mare personalitate științifică și profesională, lucid și fără iluzii, virtuos, fără poza virtuții, cunoscător al oamenilor și al durerilor lor, capabil să se lase mișcat de ele. Ironia lui Flaubert nu numai că se suspendă în fața doctorului Larivière, dar lasă loc admirației și respectului, atitudini atît de rare la acest scriitor. Unii critici au crezut că pot recunoaște în portretul lui Larivière trăsăturile tatălui lui Flaubert, medic el însuși și care poate să fi transmis fiului său acele adînci priviri îndreptate asupra omului, acele metode ale cunoașterii nemiloase și exacte, izvoarele esențiale ale artei sale de romancier. În toată lumea lui, Flaubert nu acordă stimă și venerație decît exemplarului uman format sub influențele științei puse în serviciul omului. Despre doctorul Larivière, scriitorul ne spune: „Aparținea marii școli chirurgicale ieșite din șorțul lui Bichat", adică a vestitului anatomist și fiziolog de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, unul din reprezentanții cei mai de seamă ai științei materialiste a vremii. În descendența spirituală a lui Bichat recunoaște Flaubert singura figură pozitivă a societății lui. Idealul lui Flaubert este deci îndatorat mișcării de idei a iluminismului, cu o deosebire fundamentală totuși de chipul în care o folosește farmacistul Homais. Împotriva frazeologiei umanitare, masca unui plat arivism, Flaubert indică o cale a cunoașterii exacte și a destoiniciei profesionale, în care se lămurea o zare nouă.

Doamna Bovary a apărut mai întîi în *Revue de Paris* și ecoul ei a alarmat cercurile oficiale. Era în vremea celui de-al doilea imperiu. Regimul lui Napoleon al III-lea recunoștea o primejdie în operele realismului critic. Procesele literare se vor ține lanț în această epocă. Se pornesc urmăriri judiciare împotriva lui Flaubert, acuzat de imoralitate, de insulte aduse religiei. Scena supremei oncțiuni este denunțată cu mare indignare. Procurorul Pinard pronunță un rechizitoriu, dar Flaubert este achitat în cele din urmă și opera lui, publicată în volum, începea o glorioasă carieră. În cei aproape o sută de ani de la apariția cărții, n-a pălit deloc nici interesul ei social, nici prestigiul artei sale.

1956

CHARLES BAUDELAIRE CA POET SENTIMENTAL

Să observăm popularitatea crescîndă şi însemnătatea de acum netăgăduită a poeziei lui Charles Baudelaire. Pe cînd atîtea manifestări contemporane culegerii de versuri de la 1857 au căpătat acea calitate deosebită, atenuată şi palidă, pe care o dobîndeşte orice percepţiune frecventă şi orice elan original convertit în expresiune tipică, inspiraţia poetului al cărui centenar se sărbătoreşte anul acesta (1921) păstrează încă noutatea teribilă care, cu atîtea decenii în urmă, descătuşase un „fior nou". Nu credem totuşi că această vitalitate se datoreşte anume anticipării unor mijloace de realizare pe care poezia de mai tîrziu trebuia să le conserve de la dînsul sau să le redescopere singură. În felul acesta putem vorbi de Victor Hugo ca de un iniţiator sau ne putem lămuri faima redobîndită a cutărui mare primitiv uitat şi a cărui viziune şi expresie e deodată confirmată de rezultatele unei ultime experienţe. Exemplele sînt numeroase şi ele vor fi sporite neîncetat. Dar poezia lui Charles Baudelaire nu închipuieşte gestul iniţial al unei cugetări poetice nouă şi nici manifestarea unui rebel. E drept că prin sonetele sale există şi foarte cunoscutul *Correspondances*, în care astăzi se vede formularea cea mai limpede a unei atitudini care avea să se afirme cam la vreo treizeci de ani de la publicarea volumului *Les Fleurs du Mal*.

Servit de acea structură ştiinţifică a spiritului, al cărei loc în fantezia creatoare nu poate fi îndeajuns de subliniat şi a cărei îmbinare cu o viziune fecundă şi un temperament generos face pe marele poet, Baudelaire a găsit cele 14 versuri incisive care pot fi înscrise în fruntea antologiei contemporane. E vorba acolo, precum se ştie, de unitatea organică a lumii senzaţiunilor noastre şi de înţelesul singular care se răspîndeşte astfel peste domeniul subîmpărţit al simţurilor. Fireşte, concepţiunea aceasta esenţial teoretică e redată acolo într-un fel intuitiv ; şi dacă ne îngăduim o interpretare aşa de barbară, e că ne-am resemnat a privi numai rolul său în legătură cu o idee teoretică modernă. Unde însă poate duce ideea corespondenţei dintre senzaţii şi unitatea semnificării lor, Baudelaire n-a ajuns şi nici nu putea să ajungă. Un început de studiu, pe o bază de înţelegere mai precisă, permite astăzi o caracterizare generală a poeziei noi. Dar Baudelaire scapă mai totdeauna acestei caracterizări. Nu vom întîlni la dînsul nici subiectivismul extrem al ultimilor poeţi, nici accentuarea lor mereu mai îndîrjită a notei personale şi absurde. Apoi, nu vom afla la dînsul nici celelalte consecinţe ale subiectivismului : material de senzaţii şi emoţiuni embrionare, o economie a formei lipsită de severitate, corespunzînd acelui bine cunoscut „vag" al concepţiunii, o elasticitate prozaică a ritmului ş.a.m.d. Toate aceste consecinţe şi subiectivismul din care ele derivă se pot bine înţelege din ideea „corespondenţelor". Căci, dacă deosebitele genuri de senzaţii traduc, fiecare în limba lor, o aceeaşi versiune originală, este evident că aceasta nu poate să aibă o valoare sufletească mai largă decît lumea senzaţiilor poate, în genere, cuprinde.

Nimic însă mai îndepărtat de inspiraţiunea lui Baudelaire decît poezia, desigur nu lipsită de un farmec sugestiv, a unui asemenea suflet, mărginit în senzaţie şi copleşit de emoţie. Baudelaire dimpotrivă cunoaşte arta de a se domina. El ştie apoi să se ridice deasupra sensibilităţii sale imediate şi să scoată din suferinţa corpului său trudit şi a nervilor săi îndureraţi, din chinul unui suflet care a adunat dezgustul unei întregi civilizaţii, materia unei concepţiuni intelectuale. El năzuieşte mereu către lumină, către idee şi formă. Aci stă şi interesul dramatic al personalităţii sale. Căci, dacă sufletul său ar fi cunoscut

acea indolență așa de căutată la moderni, durerile sale s-ar fi transformat ușor în voluptate. Dar el și-a purtat durerea prin conductele unui intelect complicat și puternic și a stors chiar din voluptate otrava conștiinței de sine. El nu s-a menținut în umbră și melancolie, dar a înaintat cu o energie eroică în mijlocul arenei în care cască și urlă fiarele deznădejdei. În felul acesta cred că se poate ajunge la o înțelegere mai justă și mai bărbătească a poeziei lui Baudelaire. Și dacă vreo latură dulce și resemnată a putut fi surprinsă și aici, și dacă ea a fost pusă cu preferință în lumină de către gustul timpului, se va înțelege totuși că Baudelaire nu poate fi în nici un chip socotit drept un poet al femeilor și adolescenților. Marea însemnătate a poeziei sale pentru timpul nostru nu se datorește atît inițiativei unei atitudini lirice noi, cît împrejurării rare de a fi oferit unei epoci, care de la dînsul nu mai avea să găsească forța necesară de a se înțelege și nici pe aceea de a suferi povara păcatelor sale infernale, sinteza poetică cea mai luminoasă a suferințelor și revoltelor ei. Încît, oricîte încercări de critică sau protestare împotriva mizeriilor prezente s-au putut ridica în urmă, ele s-au așezat ca niște straturi de calcar peste făptura poetului și au dat siluetei sale o măreție monumentală. Și la aniversarea centenarului, faima sa care nu a încetat să crească se dovedește a fi nu de ordine întîmplătoare și actuală, ci de ordine specială și universală. Ca omul de piatră din *Don Juan* al lui Molière, el întrupează remușcarea în civilizația noastră, și dacă atingem cumva degetul înfricoșat al acestei statui, ne simțim legați pentru vecie de ea și de privirile ei fascinatoare.

Baudelaire e un erou al civilizației noastre. Aceasta înseamnă că funcțiunea intelectuală s-a dezvoltat într-atîta la el, încît arcul de oțel al inteligenței sale azvîrle săgeți nimicitoare pînă la credințele și tradițiunile cele mai vechi. E reprezentantul unui criticism avansat; e un mare negator. Din situațiunea aceasta rezultă însă o suferință mai mult. Căci, deși claritatea omului modern este destul de mare pentru a lumina prăpăstiile cele mai obscure și mai forfotitoare, caracterul său rămîne insuficient. El nu are curajul de a-și divulga viciile și nici a trăi cu noblețe ispitele care îl rod. Și doar sînt încă

lucruri frumoase în civilizația noastră! E arta, Michelangelo, Rubens, Goya și Delacroix, cu mult mai complexă și mai profundă decît în oricare alte vremuri, și Baudelaire o exaltează ca documentul celei mai înalte demnități umane; e știința și tehnica; sînt acele mii de lucruri minunate, gravuri, mobile sau corăbii, pe care omul modern le împrăștie cu dărnicie în toate părțile. Și e, în sfîrșit, conștiința dezvoltată în sine că viața poate fi trăită ca un vis de frumusețe și opulență. N-ar trebui decît ca omul să afirme în mod curajos această conștiință: splendorile dispărute ale Asiei ar apărea din nou. Dar civilizația noastră, deși este roasă la temelii de aceleași ispite, este încă mincinoasă și meschină. Pasiunile sale n-au măreție și viciile sale sînt clandestine. În mijlocul ei apar formele grotești și înjositoare ale păcatului. Ar trebui cineva să aibă pensula cu care Baudelaire s-a slujit în acele renumite *Tableaux parisiens* pentru a le putea zugrăvi din nou și pentru a putea reconduce pe cititor prin cercurile infernului modern. Nici un colț nu rămîne ascuns satirei sale. Și cu intuițiunea vechiului catolic care stăruie în el, înțelege ce vină ispășește civilizațiunea noastră infernală. Vina de a fi încercat îmbinarea imposibilă dintre materie și spirit! Dacă n-am fi coborît spiritul în sînul neprimitor al materiei, am fi avut bogăția și strălucirea impunătoare a vechiului Orient. Dar, așa cum l-am siluit să se înfrățească cu destinele noastre terestre, din sinteza absurdă a văzutului cu nevăzutul a ieșit o nouă apariție: moartea. E moartea creștină, fără de mîngîieri, plină de spaimă. Ea nu e geniul grațios cu o falcă întoarsă, cu un fluture pe umărul stîng, așa cum apărea rasei spirituale a grecilor; și nu e nici melancolia care lăsa în palmă capul bătrînilor meditativi de pe stelele funerare de la Atena. Ea nu e nici bunul somn în sfîrșit dobîndit pe care și-l doreau barbarii de la Pontul Euxin. E o plăsmuire bastardă. E imaginea dezolată care apare cînd spiritul vrea să se contemple în oglinda noastră materială. Ea poartă vestmintele noastre, știe cuviința și eleganța și, ca o mare nedreptățită ce este, reclamă privilegiul veseliei, vrea să ia parte la sărbătorile noastre. Cititorul trebuie să revadă bucata *Danse macabre*. Eleganta care apare cu atîta grație în mascarada vieții e un

schelet, e Moartea. Se încovoaie cu dibăcie la sunetul muzicilor ; spune lucruri amabile și înfricoșătoare și divulgă cu maliție secretul grozav al vremelniciei noastre. E ca un fel de slăbiciune rușinoasă sau ca o obscenitate care ofensează toate pudorile ; o cunosc bine toate orgoliurile care se năruiesc. În arta europeană, și de la Albrecht Dürer, ironia morții n-a cunoscut altundeva o expresiune mai strălucită. Dar încotro să fugă individul apăsat de rosturile unei civilizații în care păcatul, urîtul și moartea sînt singurele însoțitoare ale vieții omenești ? Cum să se mîntuiască el de mlaștinile acestui infern ?

Baudelaire crezu a găsi purgatoriul în lumea orientală și exotică. Ar fi putut desigur să opună civilizației noastre, ca alți nemulțumiți, viziunea unei primitivități ipotetice și fericite sau idealul unei culturi armonioase. Lui Baudelaire i se datorește expresiunea *„la candeur de l'antique animale"*, dar pentru această fază idilică el nu are nici o simpatie. S-ar putea bănui că, intelectualist orgolios, afecțiunea sa nu se putea îndrepta către o situațiune umană în care inteligența e funcțiunea cea mai puțin dezvoltată. În realitate, antipatia sa trebuie să fi privit mai ales acea primitivitate convențională care, cu un secol în urmă, favorizase în întreaga Europă un sentimentalism artificial și fad. Antipatia aceasta el o împărtășește cu mulți dintre contemporanii săi. Dar altfel există o primitivitate care îi convine. Și cînd e vorba să-și reprezinte Grecia, pe care marii poeți germani au propus-o ca idealul a ceea ce am numit „cultura armonioasă", el o face în două feluri. Există o Grecie languroasă și bolnavă : e Grecia decadentă. Este interesant însă de observat cum viziunea sa modifică pitorescul tradițional al lumii helene. El ne înfățișează motivul dominant al „porticelor" și, în lumina misterioasă a apusului el vede porticele ca o „grotă de bazalt". Apoi și în celelalte amănunte ale sonetului de care ne ocupăm *(La Vie antérieure)*, *„des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs, / qui me rafraîchissait le front avec des palmes"* etc., creează un sentiment deosebit de acel al Greciei clasice și reușește chiar să provoace incertitudinea pe care n-o corectează decît amănuntul arhitectural de la început. Vorbind rar despre

greci, el a făcut-o acum cu o pronunțată tonalitate orientală, atît în amănuntul particular cît și în atmosfera generală. Cînd, în sfîrșit, a căutat să-și reprezinte Grecia a doua oară, el a ales o Grecie primitivă, asiatizantă, care păstrează încă adorațiunea bestială a forțelor generatoare, a Cybelei, *„(la) louve au coeur gonflé de tendresses communes, /abreu(vant) l'univers à ses tétines brunes" (Spleen et Idéal*, V). Dar cultura armonioasă a grecilor n-apare niciodată. O va găsi el în vremea Renașterii ? Din mijlocul lumii acesteia aude el suspinele sufletului fratern al lui Michelangelo. Apoi iubește el în Renaștere și acele produse ale artelor minore, cum estetismul său alege în genere toate obiectele frumoase, statuile alegorice ale unui Benvenuto Cellini, de pildă, în care meșteșugul, arta și înțelepciunea moralistului se îmbină. Un asemenea produs cîntă Baudelaire în *Le Masque, Statue allégorique dans le goût de la Renaissance ;* dar pe cîtă înțelegere arată el pentru decorațiunea Renașterii, pe atîta sentimentul pe care i-l atribuie este străin de sufletul și cultura sa. Căci, fără îndoială, Renașterea n-a cunoscut acea groază lîncedă de viață, acel *„ennui"* care joacă în opera modernului Baudelaire un rol atît de important.

Dar dacă gustul și înțelegerea poetului nostru trec mai departe sau alături de ceea ce este caracteristic în aceste vremuri, în schimb, viziunea sa e mai deplină atunci cînd e vorba de Extremul-Orient exotic.

Dintr-o călătorie în acele regiuni poetul adusese amintiri care nu l-au părăsit niciodată. Cineva ar putea găsi interesantă îndeletnicirea de a număra, în opera lui Baudelaire, toate elementele pe care îndepărtata sa călătorie i le-a acordat în mod statornic. Ar distinge în materialul său de imagini îndepărtarea corăbiei, salturile ei ușoare, atingerea țărmurilor întîlnite în drum, legănările ei prizoniere în porturi și tot șirul de impresii, cînd fragede și rîzătoare, cînd spirituale sau eroice, pe care un drum pe mări le dăruiește sufletului nostru. Dar ceea ce pătrunsese mai adînc în sufletului lui Baudelaire era ceea ce el găsise acolo. De nenumărate ori laudă el libertatea naivă a moravurilor, sinceritatea în voluptate, frumusețea sprintenă și dibace a trupurilor. Cîntă pe acea „Veneră neagră" care n-are ceva straniu și neintim decît pentru mediocrita-

tea orășeanului modern, dar care pentru Baudelaire prezida acea odihnă profundă și refacere prin simțuri de care „remușcarea" nu-l lăsa să se bucure la meridianul nostru. Cu cîtă căldură nu sfătuiește el pe malabareza pe care o cunoaște, să rămînă în patrie : *„Pourquoi, l'heureuse enfant, veux-tu voire notre France ?" (A une Malabraise)*. Și cum n-o deplînge, poate pe aceeași, cînd o întîlnește slăbită și decăzută pe străzile Parisului ! *(Le Cygne*. Motivul palmierilor întrezăriți prin ceață ne întîmpină în amîndouă bucățile.) Trebuie coborît pînă la această adîncime pentru a înțelege toate motivele intensei aspirațiuni a lui Baudelaire și pentru a-l mîntui, o dată pentru totdeauna, de învinovățirea de „libertinaj" care i s-a aruncat de nenumărate ori. Problema vieții și poeziei lui Baudelaire este absolut onestă și este aceea a întregii literaturi universale de la Rousseau încoace. Contrastul dintre civilizație și natură a dat de lucru multor generații de filozofi și poeți. Schiller a găsit în această privință formula opoziției dintre naivitate și sentimentalitate. Potrivit ei, Baudelaire poate fi bine considerat drept un „sentimental". El împarte cu toți modernii simțirea unui dureros inconformism cu lumea. Toți poeții moderni caută astfel un complement al realității ; toți au un „ideal". Dar, pe cînd idilicii contemporani lui Rousseau îl proiectau într-o primitivitate arcadiană, ipotetică și falsă, Baudelaire se îndreaptă către o primitivitate mai autentică, pornește în călătorii pentru a o cunoaște și se întoarce cu o mare nostalgie. În insulele pe care le văzuse, el aflase modelul acelei împăcări cu natura pe care felul hibrid al culturii noastre n-o mai permite. Vom surprinde poate pe unii dintre cititorii noștri afirmînd că, prin această parte a operei sale Baudelaire este un „poet idilic".

Am spus că în refugiul său către lumea orientală și exotică Baudelaire crezu a găsi purgatoriul. În procesul său moral el întîrzie acolo numai pentru a se odihni și reface. Cultul „Venerei negre" este un stagiu provizoriu. Îl vedem năzuind mai departe. Nu s-a observat îndeajuns aspirațiunea baudelairiană către puritate, marile efecte de lumină albă care dau un patetism special operei sale.

Și doar aici se mărturisește cea mai nobilă tendință a creațiunii sale. Nici o pată nu mai tulbură depărtarea strălucitoare a cerurilor întredeschise, nici o miasmă nu înveninează curățenia înghețată a aerului. Rog pe cititor să recitească poezia *Elévation*. Pentru omagiul pe care Baudelaire știe să-l aducă curățeniei îl trimitem la finele bucății *Spleen et Idéal*, V : *„A la sainte jeunesse, à l'air simple, au doux front, / A l'oeil limpide et clair ainsi qu' une eau courante..."* Trebuie amintit încă spiritualismul pasionat din ultimele strofe ale bucății *Une Charogne*. Și neapărat acele accente de o îngerească nerăbdare cu care începe *Un Voyage à Cythère :*

Mon coeur, comme un oiseau, voltigeait tout joyeux
Et planait librement à l'entour des cordages ;
Le navire roulait sous un ciel sans nuages,
Comme un ange enviré du soleil radieux.

S-ar putea înmulți exemplele acestor mari efecte de alb care deschid parcă o a treia dimensiune infinită în opera lui Baudelaire. Și este poate interesant de observat — într-atît de restrîns este numărul formelor — că Schiller voia să-și încheie cariera sa de poet sentimental printr-o idilă elisiană : *Logodna lui Herakles cu Hebe*, în care totul trebuia să se rezolve într-o impresiune de lumină orbitoare. Plănuind acestea, Schiller se gîndea poate la efectele extraordinare de imaginație luminoasă din *Paradisul* lui Dante. Pentru că am vorbit de un infern și de un purgatoriu, putem vorbi acum și de un paradis. În procesul moral al poeziei baudelairiene, în lupta poetului contra unei civilizații pe care o învinovățea de urîțenie și lașitate, dornică să se refacă într-o frumoasă și loială animalitate, icoana nu se desăvîrșește decît dacă ținem seama și de această latură în adevăr paradisiacă.

1924

DOSTOIEVSKI[1]

Comemorarea lui Feodor Mihailovici Dostoievski, de la a cărui moarte s-au împlinit de curînd trei sferturi de veac, găsește reputația acestui scriitor într-unul din momentele cele mai interesante ale evoluției ei. Cînd Rusia, și apoi întreaga lume, au luat cunoștință de operele lui Dostoievski, impresia generală a fost atît de puternică, atît de nouă și de originală, încît toată lumea a fost de acord că în autorul *Amintrilor din casa morților*, al romanelor *Crimă și pedeapsă*, *Idiotul* și *Frații Karamazov*, realismul rus și european cîștigase pe unul din reprezentanții lui cei mai de seamă, un scriitor genial căruia nu-i puteau fi alăturate decît puține alte figuri din întreaga galerie a literaturii moderne. Adîncimea și precizia cunoașterii sale psihologice, intensitatea zguduitoare a situațiilor evocate de el, însemnătatea dobîndită pentru fiecare din cititorii lui de analizele sale morale, au dat operelor lui Dostoievski caracterul unor mari evenimente ale secolului. Numeroșii lor cititori, în toate părțile lumii, s-au simțit răscoliți și modificați. Omul modern a dobîndit o nouă adîncime a conștiinței de sine prin operele lui Dostoievski. Slava lui a fost la sfîrșitul secolului trecut și la începutul secolului nostru deopotrivă cu a lui Lev Tolstoi, și acești doi scriitori au contribuit în măsura cea mai mare la deschiderea căilor pe care au pășit apoi, pentru cea mai întinsă răspîndire a lor, operele celorlalți mari scriitori ruși ai secolului al XIX-lea.

[1] Studiu scris în anul 1956.

Cînd însă Revoluția din Octombrie a triumfat și cînd au fost supuse unui nou examen toate valorile tradiției literare ruse, renumele lui Dostoievski a trebuit să intre, în propria patrie a poetului, în conul de umbră. Dostoievski era un scriitor pe care Revoluția nu-l putea asocia cu năzuințele ei de transformare a omului și a societății. Acest moralist genial nu înțelesese deloc socialismul, dovedise adeseori o obediență îngustă față de puterile constituite ale împilării și exploatării, favorizase răspîndirea unui misticism bolnăvicios. Revoluția dorea dezvoltarea unui tip omenesc sănătos și activ, orientat cu toate puterile voinței către lumea exterioară, pe care urma s-o îndrumeze spre orînduiri sociale mai drepte, capabile a fi obținute și prin dezvoltarea rațiunii puse în serviciul aspirațiilor populare, prin cunoașterea și aplicarea legilor naturii și ale societății. Un astfel de program se ridica pe temelia cele mai largi simpatii și solidarități umane, pe o vie reprezentare a durerilor omenești, dar și pe hotărîrea de a le elimina, într-o nouă orînduire a societății, prin lumina rațiunii și prin energia voinței. Stările de spirit din care se alimentase acțiunea conducătorilor Revoluției din Octombrie fuseseră pregătite și de marii scriitori ruși ai secolului al XIX-lea. Dostoievski își dăduse și el partea lui de contribuție în formarea acelor stări ale spiritului public. Imaginația durerii fusese una din cele mai puternice în formula genialității lui Dostoievski. Puțini alți scriitori ai lumii își reprezentaseră cu o forță egală durerea omului condamnat de vechile orînduiri la mizerie, la rușine și la singurătate. Chinurile foamei, dar mai cu seamă spasmul conștiinței umilite și ofensate, tresăririle orgoliului uman în fața agresiunii brutale a prostiei îmbuibate și a egoismului, nu aflaseră multe alte minți mai lucide și alte glasuri, în lungul trecut al literaturii, pentru a le descrie și a le denunța. Cînd citim romanele lui Dostoievski, un singur alt nume vine să i se alăture, ca reprezentantul noii serii la sfîrșitul căreia stă marele scriitor rus. Acest nume este al lui Dante, a cărui imaginație a durerii în *Infernul* este singura cu care putem compara pe aceea a autorului *Crimei și pedepsei.*

Lui Ugolino i se asociază peste veacuri Raskolnikov. Cîtă deosebire însă față de durerea omenească în atitudinea celor doi poeți! Crima își găsește pedeapsa ei, la Dante, într-un alt plan al lumii. În concepția medievală a *Divinei Comedii*, echilibrul moral al lumii, tulburat prin fapta criminală și prin suferința pe care aceasta o provoacă, se restabilește dincolo de limitele acestei lumi, prin sancțiunea infernală aplicată criminalilor, prin ascensiunea în gloria paradisiacă a sufletelor drepte și nobile. Nici o crimă și nici un păcat nu rămîn deci nepedepsite și nici un merit nu rămîne nerecunoscut, încît interesul de a înlătura lăcomia, avariția, violența, înșelătoria, ipocrizia, hoția sau trădarea, devine, fără îndoială, mai mic, inspiră în mai slabă măsură voința de a le face imposibile în lumea noastră, de vreme ce ele sînt neapărat sancționate în lumea de dincolo. Față de existența răului și a durerii, modernul Dostoiesvki a luat o altă atitudine, deși gîndul restituțiilor într-altă lume nu i-a fost nici lui străin. Nouă cu adevărat la Dostoievski este atitudinea de proslăvire a suferinței și credința în puterea ei de regenerare morală a omului. A fost mult comentată scena în care Raskolnikov, în *Crimă și pedeapsă*, îngenunche în fața Soniei, o biată fată care se prostituează pentru a-și întreține familia nenorocită. „Nu îngenunchiu în fața ta, rostește Raskolnikov, ci în fața întregii suferințe omenești." Suferința acordă deci omului un nimb de sfințenie, căci prin suferința lui orice om se unește cu nesfîrșita armată a tuturor celor înfometați, loviți, înșelați, mințiți și trădați. Durerea individuală se detașează pe fondul suferinței omenești generale și apare ca un efect al acesteia, al nedreptei întocmiri a lumii. Gradul atît de înaintat al sensibilității morale a lui Dostoievski, larga perspectivă a chipului în care a înțeles problema durerii în lume, fac din acest scriitor una din cele mai mari personalități morale ale epocii moderne. Limitele lui Dostoievski apar însă atunci cînd ne gîndim că acest scriitor n-a conceput nici o soluție pentru înlăturarea suferinței omenești. A proslăvit-o și a arătat, după cum vom vedea, puterea ei de a înălța și de a purifica pe om; dar n-a oferit omenirii nici o soluție generală capabilă s-o mîntuie de multele și feluritele dureri care o covîrșesc. Căci chiar dacă într-un

loc apare un individ cu destulă fecunditate morală pentru a transforma suferința sa în argintul curat al bucuriei, suferința omenească se reface alături, în forma unei alte împilări, a unei alte înjosiri a omului. Cum ar putea fi stîrpită teribila proliferare a răului în lume, nenumăratele și atît de rodnicele semințe ale florei ei înspăimîntătoare? Dostoievski n-a meditat la această problemă și n-a întrezărit față de existența suferinței și a răului decît soluția acceptării ei și a regenerării morale prin durere. Mitea Karamazov se lasă condamnat fără să fi săvîrșit paricidul de care era acuzat și simte cum o lume de simțiri curate, o mare jubilare, se trezește în sufletul său. Dar alături de Mitea Karamazov se vor naște mereu alți oameni stăpîniți de pasiuni violente ca ale lui, se vor reface tot alte și alte erori judiciare, mereu alți judecători înguști și nedrepți. Sacrificiul lui Mitea îl va izbăvi cel mult pe el, dar nu pe nenumăratele alte ființe care suferă sau asupresc. Atitudinea lui Dostoievski nu putea deci mulțumi Revoluția, descătușată pentru a găsi o soluție generală față de existența răului în lume, o soluție întocmită pe temelia cunoașterii cauzelor adînci ale răului și pe o transformare a orînduirii sociale în care toate acele cauze să fie eliminate. Dezacordul între Dostoievski și Revoluție, în acest punct esențial al năzuințelor lor, explică alunecarea în impopularitate a marelui scriitor în timp de mai multe decenii.

Și totuși în bogata lume de idei a lui Dostoievski există și locuri în care scriitorul însuși se îndoiește de valoarea eticii sale. Gîndul limitelor de care se izbește perspectiva sa morală a luminat de cîteva ori în mintea genială a lui Dostoievski. Ivan Karamazov, scepticul însetat de certitudini, povestește odată o scenă de bestialitate săvîrșită de un aristocrat în epoca cea mai neagră a iobăgiei. Un copil, fiul unui iobag, azvîrlise cu piatra și rănise piciorul unui ogar. Nobilul, un general, care se pregătea să plece la vînătoare, află pricina pentru care ogarul lui șchiopătează. Poruncește ca băiatul să fie dezbrăcat și asmute împotriva copilului haita cîinilor de vînătoare, care-l sfîșie imediat. Ivan mărturisește perplexitatea lui. Cum a putut deveni posibilă o astfel de întîm-

plare? „Mărturisesc cu umilință că nu pot înțelege rațiunea unei astfel de stări de lucruri", spune Ivan. În zadar credincioșii ar veni să-i spună că, în organizarea morală a lumii, fapta aceasta își va găsi sancțiunea. În zadar i se va adăuga că durerea s-ar putea transforma în bucurie și puritate. Poate un suflet omenesc să admită sacrificarea unui copil, folosirea lui ca materie primă a armoniei morale a lumii? „Ce mă privesc toate acestea? se întreabă Ivan. Ceea ce îmi trebuie este o compensație, altfel mă duc de rîpă. Și nu o compensație oferită undeva, în infinit, ci aici pe pămînt, pe care s-o văd cu ochii. Vreau să fiu martorul ei și dacă atunci aș fi mort, ar trebui să fiu înviat, căci ar fi prea dureros dacă lucrurile s-ar petrece în lipsa mea. Nu pot accepta ca trupul meu cu suferințele și păcatele lui să nu slujească decît pentru a forma armonia universală... Și, dacă toți oamenii trebuie să sufere pentru a contribui la armonia eternă, care poate fi rolul copiilor?... De ce să slujească ei ca materiale menite să pregătească armonia?... Refuz să accept această armonie... Îmi vei spune că toți călăii vor ajunge în iad. Dar la ce slujește pedeapsa, dacă copiii au fost și ei în infern încă de pe lumea aceasta? Eu vreau îmbrățișarea universală, suprimarea suferinței. Dealtfel, ce valoare are armonia universală dacă ea presupune un infern... Din iubire pentru omenire nu vreau acea armonie și n-am ce face cu ea." Este greu de spus care dintre personajele unei mari opere epice vorbește în numele creatorului ei. Mai sigur este că fiecare din aceste personaje reprezintă cîte una din tendințele poetului și că, în conflictele operei, se oglindesc propriile lupte morale ale autorului. Ivan Karamazov vorbește și el în numele unei părți a conștiinței scriitorului. Morala imanentă, aceea care urmărește ameliorarea lumii noastre, s-a opus deci uneori, în sufletul lui Dostoievski, moralei transcendente, aceleia care nu oferă prezenței răului în lumea noastră decît soluția restituțiilor în eternitate. Prin această parte a conștiinței lui, Dostoievski se alătură deci revoluționarilor. Li se alătură apoi prin o seamă de alte tendințe de care urmează să vorbim, dar li se alătură și îi poate sprijini prin cea mai adîncă înțelegere a sufletului omenesc. Orice revoluție trebuie să se întemeieze pe cea mai întinsă și mai adîncă știință a omului, căci orice faptă binefăcătoare își găsește întemeierea ei în cunoaștere. Fapta oarbă, lipsită de lumina conștiinței, nu-și poate reprezenta bine nici scopurile, nici căile ei. De aceea, poate, marile revoluții, a puritanilor în Anglia, a burgheziei franceze, au fost precedate de epoci de activă cercetare a omului și a împrejurărilor lui. Numele unui mare învățat și al unui mare artist, prin extinderea extraordinară a orizontului inteligenței omenești produsă de ei, se găsește totdeauna în preajma unei mari revoluții și o anunță. Shakespeare și Bacon sînt aproape contemporanii lui Cromwell. Voltaire, dar mai cu seamă Rousseau, au fost învățătorii lui Robespierre. Tolstoi și Dostoievski stau la începutul epocii lui Lenin. Nu se poate presupune că marea contribuție pe care a dat-o acest scriitor în direcția ascuțirii sensibilității morale a omului modern, tablourile în care el a zugrăvit stările sociale și soarta individului uman în orînduirea vremii lui, adînca frămîntare de gînduri pe care a impus-o tuturor contemporanilor, să nu fi avut un anumit rol în pregătirea revoluției, deși soluțiile lui Dostoievski nu erau revoluționare și au fost folosite adeseori împotriva acesteia. Începem să înțelegem mai bine aceste lucruri și, în noua considerare a operei lui Dostoievski, prilejuită de evenimentul comemorării, figura lui ne apare într-o lumină nouă.

S-a povestit de mai multe ori viața scriitorului, născut în 1821, ca fiul unui medic militar. Un frate mai mare, Mihail, se va consacra și el carierei literare, ca traducător al lui Schiller și Goethe și ca redactor al revistelor *Timpul* și *Epoca*. Feodor Mihailovici urmează o școală de geniu pe care o termină cu titlul de inginer. Vocația literară se precizează însă curînd și, într-o zi, tînărul inginer se hotărăște să-i comunice lui Nekrasov manuscrisul unei opere narative. Era micul roman în scrisori *Oameni sărmani*. Nekrasov are o impresie dintre cele mai puternice și simte nevoia să se consulte cu Bielinski. Criticul confirmă impresia lui Nekrasov. Apăruse un talent asemănător cu al lui Gogol. Makar Devușkin este ruda bună a lui Akaki Akakievici din *Mantaua* lui Gogol. „Am ieșit cu toții din *Mantaua* lui Gogol", va spune Dostoievski mai tîrziu. „Eroul" tînărului scriitor era și el un personaj sensibil

și stîngaci, față de care autorul simte ironie și tandrețe. Este un om mărunt, ca și Akaki, în care se luminează chipul curat al umanității eterne. Spre deosebire de personajul lui Gogol, Makar Devușkin simte o nevoie de sacrificiu, un elan al dăruirii de sine, pe care le vor păstra multe alte creații de mai tîrziu ale scriitorului.

Oamenii sărmani apar în revista lui Nekrasov și numele lui Dostoievski devine îndată cunoscut. Tînărul scriitor ia parte la viața literară a capitalei, a Petersburgului. Pregătește și publică opere noi. Frecventează cercul lui Petrașevski, gînditor social cu tendințe socialist-utopice, inspirat de Saint-Simon, Fourier și Proudhon, autorul unui dicționar ideologic, apărut sub titlul *Dicționar de neologisme*, comparat uneori cu *Dicționarul filozofic* al lui Voltaire. Cercul lui Petrașevski n-avea un caracter revoluționar. Se discutau acolo idei generale în spiritul tinerei intelectualități ruse a vremii, dar nu se organiza nici o acțiune menită să smulgă puterea politică. Dostoievski reprezenta, în discuțiile cercului, părerea că Rusia se putea lipsi de orice model occidental, deoarece prin vechea instituție a *artelelor* și prin responsabilitatea reciprocă a plății impozitelor, societatea rusă tradițională realizase mai demult unele din formele organizării socialiste. Într-o seară, Dostoievski recită oda lui Pușkin despre desființarea iobăgiei și cum cineva din asistență face observația că aceasta n-ar putea fi obținută decît pe calea unei revoluții, Dostoievski replică : „Ei bine, fie și prin revoluție !“ Desființarea iobăgiei va fi legiferată în 1861, dar deocamdată proiectarea unei astfel de reforme și mai cu seamă atmosfera de libere discuții din cercul lui Petrașevski par atît de subversive, încît conducătorul cercului și treizeci și patru dintre aderenții lui sînt arestați și judecați de către regimul lui Nicolae I. Împotriva a douăzeci și unu dintre aceștia se pronunță sentința pedepsei cu moartea. Dostoievski făcea parte dintre ei. La 22 decembrie 1849, după opt luni de închisoare, condamnații sînt conduși în piața Semionovski. Scena care urmează a fost povestită de Feodor Mihailovici într-o scrisoare adresată fratelui său, în seara acelei zile de pomină : „Ni s-a citit sentința de condamnare la moarte, ni s-a dat crucea s-o sărutăm, s-au frînt niște săbii deasupra capetelor

noastre și am fost îmbrăcați în cămăși albe. Trei dintre noi au fost legați la stîlp în vederea execuției. Eram al șaselea, căci eram chemați trei cîte trei, făceam parte dintr-a doua serie și nu mai aveam de trăit decît cîteva clipe. Mi-am adus atunci aminte de tine, frate, și de toți ai tăi. În ultimul moment, numai tu erai în mintea mea și am înțeles atunci cît te iubesc. Am mai avut timp să îmbrățișez pe Plesceev și pe Durov, care erau lîngă mine, și să-mi iau rămas bun de la ei. S-au auzit atunci trîmbițele sunînd retragerea, cei legați la stîlp au fost dezlegați și ni s-a citit că maiestatea-sa imperială ne dăruise viața.“ Această scenă de sadism bestial, una din cele mai rușinoase din regimul țarist, a avut o mare înrîurire asupra lui Dostoievski. Amintirea ei revine în mai multe opere ale scriitorului, împreună cu reflecția asupra perspectivelor deschise asupra vieții în sufletul cuiva care a stat într-o apropiere atît de mare de moarte. Aș spune chiar că felul însuși de a gîndi al lui Dostoievski, conducerea cugetării sale pînă la limitele extreme, acea consecvență a procesului intelectual cu puține alte analogii în literatura lumii și care face din el unul din gînditorii ei cei mai profunzi, sînt, într-un anumit fel, o urmare a teribilei lui experiențe. Tortura morală a acelei clipe a avut consecințe nefaste asupra sănătății scriitorului. Supus la accese de epilepsie încă din anii copilăriei, boala lui Dostoievski s-a agravat în urma scenei din piața Semionovski.

Pedeapsa cu moartea fusese comutată în muncă silnică. Dostoievski este trimis în ocnele Siberiei. I se pun lanțuri de mîini și de picioare. Traversează în sanie Petersburgul. Era în ajunul Crăciunului și casele erau luminate sărbătorește. Aerul rece și curat îl înviorează. În zorii zilei următoare era la Schlisselburg, unde condamnații se opresc la un han. Li se servește ceai. Dostoievski notează o stare voioasă de spirit în scrisoarea pe care o va trimite mai tîrziu fratelui său. Însoțitorul său, un soldat bătrîn, este un om plin de bunătate. Traversează Novgorodul și Iaroslav. În gubernia Perm, frigul coboară pînă la 40° sub zero. În trecătorile Uralilor viscolește puternic. Săniile se înfundă în zăpadă. După o călătorie de aproape trei săptămîni, condamnații ajung la Tobolsk. Simpatia care li se arată este atît de generală încît se simt fericiți.

După şase zile, călătoria continuă spre Omsk. Dostoievski începe viaţa de ocnaş, în regimul condamnaţilor de drept comun. Muncile în ocnă sînt istovitoare. Gerul se menţine luni de zile. Într-un rînd, îi degeră un picior. Are, din cînd în cînd, accese de epilepsie. După patru ani, cînd ajunge să scrie prima scrisoare lui Mihail, bilanţul tuturor experienţelor sale este uimitor: „Am ajuns să descopăr printre tîlhari oameni adevăraţi, caractere profunde, puternice şi frumoase. Aur sub murdărie. Erau unii care, prin anumite aspecte ale firii lor, te sileau să-i stimezi. Alţii erau frumoşi în întregime, în chip absolut. Am învăţat să citească pe un tînăr circazian trimis la ocnă pentru acte de tîlhărie; l-am învăţat limba rusă. Nu voi uita niciodată recunoştinţa pe care mi-o arăta. Un alt ocnaş plîngea cînd s-a despărţit de mine... Ce tipuri omeneşti minunate am putut observa la ocnă!" Cînd, eliberat din puşcărie, este încorporat ca simplu soldat într-un regiment siberian, planurile literare se refac în mintea scriitorului, împreună cu o extraordinară nevoie de a studia. Îi cere fratelui său *Coranul*, *Critica raţiunii pure* a lui Kant, *Istoria filozofiei* a lui Hegel, scrierile părinţilor bisericii, pe ale economiştilor, pe ale istoricilor antichităţii, ale lui Herodot şi Tucidide, ale lui Tacit, Flavius, Plutarh şi Diodor, *Fizica* lui Pisarev, un tratat de fiziologie. Obţine, în cele din urmă, gradul de ofiţer şi este mutat la Tver, apoi la Petersburg.

În 1860 apare, în *Timpul*, revista condusă de Mihail, noul roman al lui Dostoievski, *Umiliţii şi obidiţii*, o povestire a oamenilor blînzi şi resemnaţi care foc tot timpul acte opuse înclinaţiei lor şi se complac în sacrificii. După doi ani, apare *Amintiri din casa morţilor*, prima mare carte a scriitorului. Sub masca, dealtfel destul de transparentă, a însemnărilor unui surghiunit în Siberia, al cărui manuscris cade din întîmplare în mîna scriitorului, Dostoievski povesteşte propriile lui experienţe siberiene. Regimul penitenciarelor siberiene nu făcea, în epoca ţarismului, nici o deosebire între condamnaţii politici şi condamnaţii de rînd. Dostoievski trăieşte deci viaţa acestora, deşi provenienţa lui din rîndurile intelectualilor se vădeşte în lipsa lui de îndemînare la muncă, îndată ob-

servată de ceilalţi deţinunţi, oameni din popor. Năzuinţa statornică a scriitorului este să se integreze în rîndurile acestora din urmă. Viaţa se reface în închisorile siberiene, reproducînd raporturile sociale, tipurile omului din viaţa liberă. Alături de caracterele bestiale, oameni ai miniei şi ai violenţei, pentru care crima este o vocaţie, apar naturile cele mai umane. Uneori astfel de însuşiri se întîlnesc în acelaşi exemplar omenesc, astfel încît sub înfăţişarea aspră a silniciei irupe deodată firea cea mai generoasă. Dostoievski nu se comportă niciodată ca un martir, primeşte pedeapsa ce i-a fost impusă şi pare a recunoaşte legitimitatea ei. Ne găsim în al şaptelea deceniu al secolului, cînd avîntul revoluţionar al cercurilor intelectuale ruse se prăbuşise aproape cu totul. Scriitorul manifesta, în aceste împrejurări, o atitudine de supunere faţă de opresiune, care va caracteriza de aci înainte o parte însemnată a ideilor lui. Dar, în închisorile Siberiei, Dostoievski descoperise încă puterea de înjosire legată de exerciţiul abuziv şi bestial al puterii. Descriind o scenă de tortură, faimoasa *cale verde*, în care nenorociţii prizonieri cădeau sub loviturile de vergi ale torţionarilor aşezaţi pe două rînduri, scriitorul reflectează: „Nu este mult de cînd existau încă boieri care simţeau o plăcere neînchipuită bătînd cu biciul vreo victimă nenorocită; aceşti boieri îţi aminteau de marchizul de Sade. Îmi închipui că plăcerea aceasta consista într-o voluptate ameţitoare a inimii şi că boierii simţeau în acelaşi timp suferinţă şi plăcere. Există oameni deopotrivă cu tigrii lacomi de sînge. Aceia care au posedat odată această putere nelimitată asupra cărnii, sîngelui şi sufletului semenilor, a fraţilor lor, după legea lui Cristos, acela care au simţit această putere şi au avut facultatea de a zdrobi o altă fiinţă făcută după chipul Domnului, prin suprema ei umilire, aceia devin incapabili de a rezista dorinţei lor, setei lor de senzaţie. Tirania este un obicei care prinde lesne rădăcini şi cu vremea poate să devină o boală. Afirm că cel mai bun om din lume poate să se înrăiască şi să se abrutizeze în aşa hal încît nimic să nu-l mai poată distinge de o fiară sălbatică. Sîngele şi puterea te ameţesc, ele ajută la dezvoltarea asprimii şi a destrăbălării vicioase; spiritul şi raţiunea pot aluneca atunci către

fenomenele cele mai anormale, simțite ca plăceri. Omul și cetățeanul dispar totdeauna în tiran și întoarcerea la demnitatea omenească, remușcarea, reînvierea morală devin atunci aproape irealizabile. Să adăugăm că posibilitatea unei astfel de libertăți influențează, prin contagiune, societatea întreagă. Societatea care privește aceste lucruri cu nepăsare este infectată pînă în măduva oaselor. Într-un cuvînt, dreptul acordat unui om de a pedepsi fizic pe semenii lui este una din plăgile noastre, este mijlocul cel mai sigur de a zdrobi în om spiritul civismului, și acest drept conține în general elementele unei putreziciuni inevitabile și sigure." Reflecțiile acestea nu privesc doar obiceiul atît de răspîndit al bătăii în regimul iobăgiei, în care scriitorul denunță primejdia unei înjosiri generale. Rechizitoriul de mai sus se aplică tuturor formelor tiraniei, exercițiului abuziv al tuturor manifestărilor silniciei.

După publicarea *Amintirilor din casa morților*, Dostoievski călătorește în străinătate. În Germania, la Baden-Baden, uită de sine la masa de joc. În Italia se oprește cîtva timp la Florența, unde preferă tezaurelor de artă adunate în galeria Uffizi paginile patetice ale *Mizerabililor* lui Victor Hugo, apărute atunci în prima lor ediție și pe care le devorează rămînînd cu ceasurile într-o cafenea a orașului. În 1863, cînd se înapoiază la Petersburg, are durerea să piardă pe prima lui soție, pe Maria Dimitrievna. În anul următor, moare și fratele, Mihail. Dostoievski rămîne singur în fruntea revistei *Timpul* și, cum priceperea lui administrativă și finanicară este cu totul mediocră, întreprinderile lui editoriale sfîrșesc în dezastru. Situația i se ameliorează abia în 1866, cînd apare *Crimă și pedeapsă*. Romanul este curînd tradus în mai multe limbi străine și creează reputația mondială a autorului. A fost ca o revelație generală citirea acestei compuneri unice, în care pătrunderea în cutele cele mai ascunse ale sufletului, arătarea felului în care ideile și sentimentele se înlănțuiesc vădesc rigoarea și claritatea marilor cărți de analiză morală a omului, a *Eticii* lui Aristot sau a lui Spinoza. Studentul sărac Raskolnikov, eroul romanului, este un napoleonid, unul din tipurile pe care exemplul îndrăznelii și al succesului lui Napoleon crede

că-l poate autoriza să săvîrșească fapte mai presus de legea morală. Raskolnikov este fratele bun al lui Julien Sorel, eroul lui Stendhal; el anunță „supraomul" lui Nietzsche. Dacă face parte dintre „aleși", îi este îngăduit să ucidă pe o bătrînă și odioasă cămătăreasă, pentru a pune averea acesteia la dispoziția omenirii suferinde, pentru a ajuta pe propria lui soră, frumoasa și curata Dunia, care urmează să facă o căsătorie înjositoare. Ideea crimei pune stăpînire pe Raskolnikov, care o realizează în cele din urmă. Dar, cînd remușcarea grozavă îi arată că nu face parte dintre „aleșii" care-și pot îngădui transgresarea legii morale, Raskolnikov se gîndește să-și ia viața. În Sofia Marmeladova el are revelația suferinței și a iubirii. Un drum de viață i se deschide atunci și, după ce se denunță, din îndemnul Soniei, pornește să-și ispășească crima în Siberia, în bucuria curată a unui început de viață. Este o eliberare explozivă, o mare revărsare de clarități morale, după sumbra mișunare a stărilor de subconștient, a obsesiilor, a halucinațiilor și a visurilor maladive. Regiuni sufletești noi, nedescrise mai înainte în literatură, sînt anexate de scriitor. Apoi, ce forfotă de figuri omenești din lumea micii burghezii trăind în cartierele sărăcăcioase ale capitalei, cu cîrciumile și casele lor leproase, cu ganguri umede, pe străzile și în piețele învălmășite, unde omul rămîne totuși atît de singur! Rechizitoriul vechii orînduiri, cu soarta de solitudine pe care aceasta o impune omului exclus de la masa îmbelșugată a exploatării, fusese rareori pronunțat cu accente mai răscolitoare. Ecourile lui sînt înregistrate în toate părțile lumii.

După *Crimă și pedeapsă* apar, pe rînd, în cei cincisprezece ani de viață pe care mai avea să-i trăiască, împreună cu alte opere de mai mică notorietate, celelalte trei mari romane ale lui Dostoievski, *Idiotul*, în 1868, *Demonii*, în 1872, *Frații Karamazov*, în 1880. Ancheta socială și psihologică se extinde și se adîncește treptat, dar se dezvoltă și aceea a răscumpărării și a înălțării prin suferință. Dostoievski accentuează puternic contrastul dintre oamenii silniciei și ai violenței, bătrînul Feodor Karamazov și fiul său Mitea, Rogojin din *Idiotul*, Verhovenski din *Demonii*, și caracterele simple și curate, prințul Mîșkin din *Idiotul*, starețul Zosima și Alioșa din *Frații Kara-*

mazov. Idealul lui Dostoievski este cel evanghelic. Scriitorul se lasă din ce în ce mai cîştigat de curentele mistice şi contrarevoluţionare. Drumul pe care îl întrevede pentru dezvoltarea viitoare a poporului său, de care se simte legat printr-o afecţiune sinceră şi profundă, este acela al evangheliei, al iubirii şi al iertării. Năzuinţa revoluţionară este retezată cu totul în sufletul său. În *Demonii* întreprinde satira caricaturală şi sumbră, plină de teroare, a mediilor revoluţionare. În marea dezbatere purtată în a doua jumătate a veacului trecut, între „occidentalişti“ şi „slavofili“, scriitorul se rînduieşte de partea celor din urmă. Raţionalismul culturii moderne, manifestat în cuceririle ştiinţei şi în formele mai drepte de organizare ale vieţii sociale, nu găseşte nici o înţelegere din partea lui Dostoievski. Sensul creştin al vieţii i se pare însă că a rămas viu în sufletul poporului său şi de la acesta aşteaptă el mîntuirea lumii. Este un complex tulbure de idei şi sentimente, caracteristic pentru momentul contrarevoluţionar de după 1860.

Nu este cu putinţă a caracteriza aici, decît în chip cu totul general, unele din marile romane ale lui Dostoievski din ultima epocă a creaţiei lui. În *Idiotul*, romancierul a pus în centrul naraţiunii sale un personaj care alcătuieşte oarecum contraponderea lui Raskolnikov din *Crimă şi pedeapsă*. Dacă acesta din urmă este un om al *hybrisului*, al orgoliului nemăsurat, prăbuşit, dealtfel, curînd, prinţul Mîşkin este o fiinţă plină de blîndeţe, puritate şi înţelepciune. I se spune *idiotul* pentru că, suferind încă din anii copilăriei de o boală nervoasă pe care creatorul lui o cunoştea prea bine, trăise de-a lungul întregii lui copilării într-o stare de prostraţie, din care se lămurea acum o fiinţă curată, cum este chipul naturii odihnit de întunericul nopţii, spălat de roua dimineţii. Altă dată, cu un secol mai înainte, J.-J. Rousseau opusese civilizaţiei vremii sale figura *bunului sălbatic, le bon sauvage*, liber încă de egoismul cu multele lui consecinţe, adus de apariţia proprietăţii private. Prinţul Mîşkin este, într-un anumit fel, *le bon sauvage*, înţeles cu datele fiziologiei moderne şi prezentat cu metodele mai noi ale realismului critic şi psihologic. Dezinteresarea, modestia, răbdarea, lipsa lui de convenţionalism, bunătatea, înţelepciunea, onoarea fără nici o agresivitate fac din prinţul Mîşkin o figură în care toate formele egoismului sînt eliminate, o restituţie integrală a naturii bune în om, după preceptul rousseauist. Evoluează, după înapoierea lui din străinătate, unde crescuse cu greutate, într-o lume de indivizi feroci sau interlopi, în care copiii, cărora el le semăna, alcătuiesc o insulă. Reacţiunile lui Mîşkin în mediul său sînt totdeauna pilduitoare. Ar putea deveni fericit lîngă Nastasia Filipovna, o orfană ca şi el, înflorită în împrejurări grele, ca o floare rară, ca o minune a creaţiei. Nastasia Filipovna devenise însă un obiect de tranzacţii sau o pradă rîvnită de pofta cea mai bestială. Societatea vremii cumpără sau ucide o fiinţă ca Nastasia Filipovna. În jurul ei roiesc lăcomiile de toate felurile, toate dorinţele orientate spre posesiune, intrigile indivizilor din „societatea bună“ sau privirile fixe, enigmatice, ale lui Rogojin. Nimeni nu pricepe şi nu poate simţi că ceea ce este mai curat, mai delicat şi mai frumos în lume, eflorescenţa cea mai înaltă a naturii în om, ar trebui să rămînă dincolo de posesiune. Numai Mîşkin pricepe şi simte lucrul acesta şi cînd Nastasia cade sub cuţitul lui Rogojin, durerea sfîşietoare a eroului, în noaptea de veghe lîngă trupul celei ucise, se întoarce cu blîndeţe şi către ucigaş, fiinţa bestială a începuturilor, exclusă de la sensurile lămurite celui înălţat dincolo de patima ancestrală a posesiunii.

Este sigur că *Idiotul* este un mare roman, dar nu unul revoluţionar. Idealul scriitorului este legat de o formă mai veche a culturii omeneşti : este idealul *Evangheliei*, care ne îndeamnă să fim deopotrivă cu copiii. Dar înţeles în cadrul timpului şi în condiţiile societăţii în care a apărut, priceput în jocul contrastelor care-l alcătuiesc, în simbolismul lui adînc, nu alcătuieşte oare *Idiotul* una din dezvăluirile cele mai patetice ale soartei de înstrăinare a omului, a transformării lui într-un bun oarecum material, în societatea stăpînită de egoism ? Ca la toţi marii scriitori, mari pentru că sînt profund umani, sensurile creaţiei lor se refac uneori în ciuda şi dincolo de tendinţa lor declarată. În zarea romanului *Idiotul* se întrezăreşte deci o altă umanitate, liberă de persecuţiile atavice, purificată. O astfel de zare mi se pare că se lămureşte şi în *Fraţii Karamazov*.

Acest roman a fost plănuit de autorul lui încă din 1870, în timpul unei călătorii în Germania, la Dresda. Urma să aibă mai multe părţi, cuprinzînd întreaga biografie a lui Alioşa, dar n-a fost realizată decît în cea dintii dintre ele Este cronica unor întîmplări dintr-un mic oraş de provincie, în care este folosită schema naturalistă a povestirii despre o familie în două generaţii, ca şi ideea, de aceeaşi provenienţă, a eredităţii. Este povestea unui paricid, perpetrat împotriva bătrînului destrăbălat, avar şi cinic, Feodor Karamazov. Fiii lui, impulsivul Mitea şi scepticul blazat Ivan, ca şi Smerdeakov, fiul natural care trăieşte ca servitor în casa tatălui său, urăsc deopotrivă pe bătrîn, deşi sau tocmai pentru că sînt stăpîniţi de unele din tarele paterne. Numai fiul cel mai mic, Alioşa, crescut sub influenţa stareţului Zosima, este liber de moştenirea fatală a caracterului tatălui. Totul contribuie să producă ură şi vrajbă în familia Karamazov. Bătrînul Feodor şi fiul lui Mitea iubesc deopotrivă pe capricioasa Gruşenka. Ivan iubeşte pe frumoasa şi mîndra Caterina, logodnica respinsă a lui Mitea. Este ca un viespar de porniri impulsive, răsărite în toate aceste suflete violente ale familiei Karamazov. Gîndul paricidului încolţeşte în ele, dar este realizat de josnicul Smerdeakov. Bănuiala cade asupra lui Mitea, împotriva căruia conspiră toate aparenţele. În zadar Ivan vrea să-şi salveze fratele. Mitea este condamnat şi acceptă sentinţa, pe care o merita, dacă nu pentru fapta ce i se pusese în sarcină, cel puţin pentru întreg trecutul lui de violenţă şi destrăbălare. Dar suferinţa îi aduce şi lui Mitea, ca şi altor eroi dostoievskieni, purificarea şi bucuria.

Naraţiunea despre întîmplările familiei Karamazov este deci romanul unei crime şi, ca în toate operele genului, întrebarea care înlănţuie pe cititor este : *cine e criminalul ?* Răspunsul acestei întrebări constituie marea originalitate a operei lui Dostoievski. Întîmplările grozave din *Fraţii Karamazov* se detaşează pe fondul responsabilităţii colective a tuturor oamenilor. Dacă se întîmplă paricidurí, dacă există caractere corupte ca acela al bătrînului Feodor Karamazov, oameni orgolioşi şi cruzi ca Mitea, naturi abjecte ca Smerdeakov, şi dacă din firea

lor pornesc acţiuni josnice, perfide sau criminale, vinovaţi sînt oamenii, întreaga aşezare a lumii şi a societăţii. Cînd se întîmplă o crimă, judecătorii caută pe ucigaş şi după ce îl descoperă îl izolează de restul societăţii, pentru ca fapta lui să nu se mai repete. Dar judecătorii uită că ucigaşul este şi el un produs al societăţii care izolează pe oameni prin sălbăticia egoismului lor, în loc să-i unească în sentimentul solidarităţii unanime. Crima este produsul nefericit al izolării, al singurătăţii sociale şi numai înlăturarea acestora o poate face imposibilă. Gîndul acesta revine necontenit în *Fraţii Karamazov*. Îl exprimă Markel, fratele mort în vîrstă tînără al viitorului stareţ Zosima : „Fiecare este vinovat în faţa tuturor şi eu mai mult decît toţi ceilalţi". Mama tînărului îi răspunde : „Cum poţi tu fi vinovat mai mult decît toţi ceilalţi oameni ? Există în lume ucigaşi şi tîlhari ; ce crime ai comis tu pentru a te învinovăţi mai mult decît pe alţii ? — Află, îi răspunde Markel, că în adevăr fiecare este vinovat faţă de toţi oamenii şi pentru tot ce se întîmplă." În anii hotărîtori ai formaţiei sale, Zosima primea, din cînd în cînd, vizita unui om enigmatic. Era cineva care comisese o crimă, dar reuşise s-o ţină ascunsă şi trăia în micul lui oraş de provincie ca un om de onoare, înconjurat de respectul general. Acest om se va denunţa pînă la urmă, dar, în marea frămîntare de gînduri provocată de secretul său, un adevăr mare i se lămurise : vinovăţia tuturor faţă de toţi şi pentru totul. „Atîta timp, spune vizitatorul enigmatic al lui Zosima, atîta timp cît fiecare nu va fi cu adevărat fratele semenului său, nu va exista fraternitate. În numele ştiinţei şi al interesului, oamenii nu vor şti niciodată să împartă în pace proprietatea şi drepturile lor. Nimeni nu va considera că posedă îndeajuns şi oamenii vor murmura, se vor pizmui şi se vor extermina unii pe alţii. Mă întrebi cînd se vor sfîrşi toate acestea ? Se vor sfîrşi atunci cînd se va termina perioada *izolării* umane."

Lipsa iubirii este pricina adîncă a răului în lume şi răsărirea ei într-un suflet îl umple cu bucuria întrezăririi unei alte lumi, mai bune şi mai drepte. Acesta este înţelesul scenei, una din cele mai grandioase ale *Fraţilor Karamazov*, la sfîrşitul capitolului consacrat instrucţiei

judiciare a lui Mitea. Acuzatul este istovit, se întinde pe o laviță, în așteptarea redactării procesului-verbal, și adoarme. Are atunci un vis, din care se trezește cu sentimentul admirabil al regenerării. „Se făcea că era în stepă, într-o regiune unde mai călătorise odată, pe cînd își făcea serviciul militar. Un mujic îl ducea într-o brișcă, de-a lungul unei cîmpii noroiase. Era frig, se găsea pe la începutul lunii noiembrie, și zăpada cădea cu fulgi mari care se topeau îndată. Mujicul își biciuiește caii, are o haină lungă și roșie; este un om de vreo cincizeci și doi de ani și e îmbrăcat cu un caftan cenușiu zdrențuit. Se apropie de un sat și zăresc izbele negre, foarte negre; o jumătate din ele au ars și se văd numai bîrnele lor prefăcute în cărbune. Pe drum, la intrarea satului, s-au rînduit o mulțime de femei; numai pielea și osul, cu figurile negre. Iacă pe una, la margine, osoasă, înaltă, pare de patruzeci de ani, dar poate că n-are decît douăzeci, cu figura lungă și ostenită; ține în brațe un copil care plînge, sînii mamei s-au uscat și copilul plînge; își întinde brațele goale, mînuțele albastre de frig. — De ce plîng ăștia, întreabă Mitea în timp ce brișca aleargă. — Țîncul, răspunde vizitiul, țîncul plînge. Mitea este izbit că vizitiul zice «țîncul», ca mujicii, și nu copilul. Îi place, arată mila lui. — Dar de ce plînge țîncul, se încăpățînează să întrebe Mitea. De ce e gol, de ce nu-l învelește nimeni? — E rebegit de frig, i-au înghețat scutecele și nu se mai poate încălzi. — Dar de ce? insistă Mitea, stupid. — Păi sînt săraci, le-au ars izbele, n-au pîine. — Nu, nu, continuă Mitea, care tot pare că nu înțelege, spune-mi de ce stăteau acolo femeile alea nenorocite, de ce ohinul ăsta, de ce plînge copilul, de ce este stepa atît de pustie, de ce oamenii ăștia nu se îmbrățișează, de ce nu cîntă cîntece vesele, de ce sînt așa de negri, de ce nu dau mîncare țîncului? — Mitea simte că întrebările lui sînt absurde dar nu se poate împiedica să le pună și să creadă că are dreptate. Simte totdeodată că îl cuprinde o înduioșare, că o să plîngă; ar vrea să mîngîie pe copil și pe mama acestuia cu sînii ei uscați; ar vrea să șteargă lacrimile tuturor oamenilor, îndată, fără să țină seamă de nimic, cu pornirea impulsivă a unui Karamazov. — Sînt cu tine, n-o să te părăsesc, îi spune cu dragoste Grușenka.

Inima lui Mitea se înväpăiază și tremură privind către o lumină îndepărtată, vrea să trăiască, să meargă pe drumul care duce către acea lumină nouă, către lumina care îl cheamă. — Ce e? Unde sînt? strigă Mitea deschizînd ochii. Se ridică de pe laviță, ca și cum ar fi ieșit dintr-un leșin, cu un surîs radios. În fața lui stă Nicolaie Parfenovici, care îl invită să asculte procesul-verbal și să-l semneze. Mitea își dădu seama că dormise o oră sau poate mai mult, dar nu-l asculta pe judecător. — Cine mi-a pus perna asta? Cine a fost atît de bun cu mine? strigă Mitea cu exaltare, cu o voce mișcată, ca și cum ar fi fost vorba de o binefacere neprețuită. Inima bună care avusese această atenție rămase necunoscută, dar Mitea era mișcat pînă la lacrimi. Se apropie de masă și declară că va semna orice: — Am visat un vis frumos, domnilor, zise el cu o voce stranie, cu fața luminată de bucurie."

Posibilitatea oamenilor de a se regenera, fecunditatea lor morală este una din trăsăturile cele mai caracteristice ale eroilor lui Dostoievski. Această posibilitate stă în legătură cu întreaga întocmire sufletească a acestor eroi și cu modul scriitorului de a-i înțelege. S-ar putea spune că în Dostoievski se lichidează noțiunea tradițională de „caracter", aceea cu care literatura a lucrat timp de milenii. Un „caracter" este, în drama și narațiunea clasică, totalitatea statornică a dispozițiilor intelectuale și afective, acelea prin care individul uman, distingîndu-se de alți indivizi, rămîne deopotrivă cu sine. Întreaga literatură, dezvoltată pe temeliile așternute de antichitate, a operat cu ideea de „caracter". Tragediile și comediile, snoavele, poemele eroice și toate celelalte narațiuni ale unei lungi tradiții au înfățișat mereu oameni deosebiți unii de alții, dar asemănători cu ei înșiși, organizați unitar și statornic. Dostoievski este, poate, cel dintîi mare scriitor care prezintă oameni contradictorii, alcătuiți din tendințe antagoniste, oameni care continuă să se deosebească de alții, dar care nu rămîn mereu identici cu ei înșiși. Tendințele în luptă care compun psihologia eroilor dostoievskieni nu apar numai succesiv, dar uneori simultan sau la scurte intervale unele după altele. Cînd Raskolnikov se hotărăște să-i mărturisească Soniei crima pe care o săvîrșise,

el începe prin încercarea de a o face să declare necesitatea unei crime în anumite împrejurări. Ce-ar face Sonia, dacă, din pricina detestatului Lujin, ar trebui să piară mama și frații ei? Ar trebui lăsat Lujin să-și îndeplinească planurile infame? Sonia ezită, nu poate răspunde; izbucnește în lacrimi. „Deodată, Raskolnikov crezu a-și da seama că o urăște pe Sonia. Surprins, ba chiar speriat de o descoperire atît de ciudată, înălță capul și privi cu atenție pe fată: aceasta fixa asupra lui o privire neliniștită în care citi iubire. Ura dispăru îndată din inima lui Raskolnikov. Se înșelase cu privire la natura sentimentului încercat. Însemna numai că sosise momentul fatal", adică al mărturisirii. Ura care scînteiază o clipă în sufletul lui Raskolnikov, anulînd toate sentimentele lui anterioare, provine din teama eroului de a nu afla în Sonia iertarea așteptată; dar această ură este alungată îndată ce eroul înțelege din privirile Soniei că așteptarea lui va fi împlinită. Alt caz: Rogojin, în *Idiotul*, știe că piedica principală în drumul către iubirea Nastasiei Filipovna este prințul Mîșkin, care robește toate inimile prin lumina curată a sufletului său. Rogojin este el însuși cucerit de Mîșkin, dar dorește în același timp să-l ucidă, aținiîndu-se adesea cu priviri ciudate în preajma lui. Într-un rînd, cei doi îndrăgostiți de Nastasia își schimbă crucile care le atîrnă de gît, se fac frați de cruce, și Rogojin cere mamei lui bătrîne să-i binecuvînteze prietenul. Cînd sosește momentul despărțirii lor, după ce pacea, încrederea și iubirea par a se fi statornicit în sufletul lui Rogojin, vechea ură fulgeră deodată și Rogojin se desparte de prietenul său cu o bruschețe în care ghicim fuga de sine a omului puțin stăpîn pe sentimentele sale: „Vezi, bătrîna nu înțelege nimic, spune Rogojin după ce obținuse binecuvîntarea mamei pentru Mîșkin, cuvintele tale au rămas literă moartă pentru ea; dar te-a binecuvîntat, fiindcă a vrut s-o facă. Aide, adio, a sosit momentul să ne despărțim. — Rogojin deschise ușa apartamentului. Prințul fixă asupra lui o privire încărcată de învinuiri drăgăstoase. — Lasă-mă să te îmbrățișez înainte de a ne despărți, om ciudat ce ești! strigă Mîșkin și îi întinse brațele. Rogojin își ridică și el brațele, dar aproape îndată le lăsă să cadă. Se dădea o luptă în el și, nevrînd

să-l îmbrățișeze pe prinț, evita să-l privească în față. — Nu-ți fie frică! Deși ți-am luat crucea n-aș putea ucide pentru un ceasornic (aluzie la un episod povestit mai înainte! — *n.n.*), murmură Rogojin cu un rîset ciudat. Dar deodată o transformare completă se ivi în fizionomia lui: deveni groaznic de palid, buzele începură să-i tremure și ochii să i se învăpăieze. Ridicînd brațele, strînse la piept pe prinț și zise cu o voce gîtuită: — Ia-o, ia-o, fiindcă soarta vrea asta! Este a ta! Ți-o dau... Amintește-ți de Rogojin! Apoi se îndepărtă în grabă de Mîșkin și, fără să-l mai privească, se năpusti în casă, trîntind ușa cu zgomot."

Această mobilitate a sentimentelor, această luptă continuă a motivelor în sufletul eroilor dostoievskieni, le acordă acestora contururi greu de definit. Dostoievski nu zugrăvește deci „caractere" în înțelesul dat acestui cuvînt în literaturile clasice. Sufletul oamenilor lui Dostoievski este, mai degrabă, terenul unei lupte continue, al luptei dintre bine și rău, cu victorii și înfrîngeri succesive a uneia sau alteia dintre aceste tendințe. Nelegați de o formă fixă, închegată și stabilă, oamenii dostoievskieni sînt expuși căderilor celor mai adînci, dar au și posibilități de regenerări înalte. Povestește stărețul Zosima o întîmplare din tinerețea sa îndepărtată. Era, pe atunci, ofițer într-un oraș de provincie, și insultase, din gelozie, pe un camarad cu care urma să se bată în duel. Înapoiat acasă, în prada unei mari agitații, își lovește cu sălbăticie ordonanța. A doua zi de dimineață încearcă ceva ca sentimentul unei mari josnicii. Era oare determinat acest sentiment de faptul că se pregătea să verse sînge nevinovat? Nu, apăsarea morală încercată de Zosima provenea din amintirea loviturilor aplicate lui Afanasi. Se duce în odăița acestuia și, îngenunchind, îi cere iertare. Afanasi i-o acordă, zguduit el însuși de plîns. Deodată totul se limpezește în sufletul ofițerului și în afară de el. Soarele strălucește; ciripesc păsările. În întîlnirea care are loc după cîteva momente, Zosima lasă pe adversar să tragă în el, dar refuză să tragă el însuși. Întreaga evocație a lui Dostoievski este străbătută de patosul învierii morale, al recuceririi sensului înalt și pur al vieții. S-ar putea spune că, înaintea lui Dostoievski, marii romantici au

înfățișat și ei, adeseori, procesul regenerării morale a omului. De sub învelișul diform sau sălbatic, din prăpastia căderii și a rătăcirii, din crimă, viciu sau corupție, ocnașul, bufonul și curtezana, Jean Valjean, Triboulet și Marion Delorme găsesc, la Victor Hugo, calea străbaterii către lumină și puritate. Umanitatea se poate afirma în exemplarul cel mai degradat. Romanticii erau rousseauiști : „Omul se naște bun și societatea îl corupe". Dar în ciuda societății, omul are facultatea de a-și afirma natura lui de-a pururi bună și curată. Dintr-un anumit punct de vedere și în cadrul istoriei universale a literaturii, Dostoievski continuă linia romanului romantic și a viziunii lui despre om, dar cu o știință într-atît mai adîncă a sufletului omenesc, a laturilor lui celor mai obscure, încît psihologia eroilor romantici apare în comparație mult mai schematică și mai convențională.

Eliberarea omului în sentimentul fericit al valorii lui morale recîștigate aduce pentru eroii dostoievskieni înțelegerea cea mai delicată pentru tot ce este pur, grațios și tineresc. Puțini sînt scriitorii care au zugrăvit cu trăsături mai delicate portretul omului tînăr, al adolescentului și al copilului. Sentimentul juvenilului era unul din cele mai puternice în sufletul lui Dostoievski. În această privință, nu putem lăsa neamintit episodul final al *Fraților Karamazov*, publicat uneori separat, sub titlul *Precocii*, și care, astfel desprins din întregul lui, a fost citit și de publicul nostru, într-o traducere făcută acum cîteva decenii. Alioșa a strîns în jurul său o ceată de băieți de școală. Îngrijesc cu toții pe unul din camarazii lor, pe Iliușa, fiul unui tată decăzut și al unei mame nebune. Orgoliul ofensat al lui Iliușa îl dusese altădată la acte copilărești de violență și răutate. Remușcarea îl chinuie acum pe Iliușa, căzut bolnav fără scăpare. Ceata lui Alioșa aduce consolare micului bolnav și familiei lui nenorocite. Observația societății de copii din jurul patului lui Iliușa este una din marile realizări ale realismului psihologic. Este o galerie de portrete zugrăvite cu o mare artă a diferenței individualităților și cu cea mai adîncă știință a motivelor care lucrează în sufletele tinere, a timidității mîndre, a bunătății neștiutoare de sine, a emulației morale, a dorinței de a plăcea aceluia pe care-l stimezi mai mult, o dorință din care se dezvoltă între Kolea Krasotkin și Alioșa o prietenie cum nu se poate ivi decît în sufletele cele mai înalte. Iliușa moare. Ceata băieților îl duce la locul odihnei lui. Și in jurul pietrei sub care Iliușa dorise să fie așezat, Alioșa rostește copiilor o cuvîntare. Nu sînt cuvinte de jale, ci cuvinte senine ale prieteniei și speranței. Amintirea durerii cărora le fusese martori va deveni pentru toți prietenii lui Iliușa o forță a binelui. „Copii, rostește Alioșa, nu vă temeți de viață ! E frumoasă atunci cînd săvîrșești binele și cunoști adevărul." Copiii aclamă pe Alioșa ! „Te iubim, te iubim cu toții. Ura ! Trăiască Alioșa !" Sumbra dramă a Karamazovilor sfîrșește astfel într-o mare revărsare de nădejde și claritate.

În 1880, Dostoievski era unul din scriitorii cei mai citiți și mai admirați ai Rusiei. Cu prilejul comemorării lui Pușkin rostește un discurs care stîrnește un larg și răscolitor ecou. Dostoievski recunoaște marea însemnătate națională a poetului și, comentînd opera și personalitatea lui literară, degajează îndemnuri pentru întreaga dezvoltare a țării sale. Pușkin este cel dintîi scriitor care a dat poporului rus o deplină încredere în geniul său național. Rezonanța universală a operei sale indică rușilor din vremea sa calea înțelegerii și integrării în întreaga cultură a lumii. Pot fi, desigur, discutate unele din ideile discursului despre Pușkin, dar, prin concluziile sale, acest discurs nu este mai puțin unul din punctele cele mai înaintate ale formării acelei conștiințe de universalitate a culturii ruse, pe care Dostoievski însuși a făcut-o să înainteze prin opera sa. La începutul anului următor, Dostoievski moare. Consternarea este mare în întreaga țară. În ziua înmormîntării, studenții universitari doresc să însoțească convoiul funerar ducînd lanțurile pe care scriitorul le purta în Siberia. Guvernul interzice manifestația, dar o mulțime imensă, cum nu se adunase de mult pe străzile Petersburgului, conduce trupul lui Dostoievski la locul odihnei lui de veci.

A fost unul din cei mai mari scriitori ruși, unul din strălucita serie a realismului critic, aceea care a stabilit faima și influența mondială a literaturii ruse după Puș-

kin, Lermontov și Gogol, împreună cu Tolstoi, Turgheniev, Saltîkov-Scedrin, Goncearov, Al. Ostrovski, Cehov și Gorki. Particularitatea lui în această serie a fost că, spre deosebire de Tolstoi și Turgheniev, care au dat un mare loc în opera lor descrierii claselor nobiliare, marilor proprietari de pămînt și țărănimii, spre deosebire de Ostrovski și Goncearov, care au zugrăvit mai cu seamă burghezia negustorească și clasele avute, Dostoievski a înfățișat sărăcimea marilor orașe, dar mai cu seamă pe intelectualul care trăiește cu nervii zdruncinați contradicțiile societății sale, căutînd drumul către armonie și lumină. Din acest punct de vedere, Dostoievski stă mai aproape de Gogol din *Povestirile din Petersburg* și de Cehov. În jurul eroilor dostoievskieni se desfășoară vîrtejul amețitor al unei lumi care nu și-a găsit ținta, dar care o dorește cu toată puterea unor suflete pasionate. În romanele sale, Dostoievski începe totdeauna prin a stabili grupul omenesc de care narațiunea se va ocupa, apoi o urmărește evoluînd împreună, în cursul unei acțiuni în care evenimentele cele mai de seamă sînt cele interioare. Personajele romanelor lui Dostoievski se găsesc mai tot timpul împreună și, pînă cînd unele fapte să se producă, toți acei oameni discută, schimbă idei, cu acea pornire nemiloasă de a pătrunde în fundul sentimentelor omenești și cu îndemnul de a răspunde întrebărilor esențiale ale omului, caracteristice pentru dezbaterile intelectualilor tineri. Oamenii care discută astfel fac din cînd în cînd observații revelatoare, citesc cu teribilă luciditate în ei înșiși și în alții, și cuvintele lor sînt urmate îndată de hotărîrile cele mai radicale. Gîndirea este pentru eroii dostoievskieni o formă a existenței, cea mai însemnată și mai hotărîtoare. Ascultînd discuțiile oamenilor în romanele lui Dostoievski înțelegem mai bine felul de a fi al unor intelectuali ruși din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, care, prin seriozitate și adîncime, prin tendința de a examina, în spiritul celei mai mari consecvențe intelectuale, principiile și finalitatea coexistenței sociale, se pregătesc să secondeze marele eveniment al Revoluției din Octombrie. Romanele lui Dostoievski poartă adînc gravată marca timpului lor, a acelui timp de mare febrilitate intelectuală, cînd omenirea contemporană, într-o foarte întinsă parte a ei, se pregătea să intre într-o nouă orînduire.

Din punctul de vedere al istoriei universale a literaturii, opera lui Dostoievski, construită între 1850 și 1880, aparține realismului critic european în epoca încrucișării lui cu naturalismul. Dostoievski este contemporanul lui Flaubert, al fraților Goncourt și al lui Zola. Este, ca și aceștia, un observator al societății contemporane, cu mari interese pentru exemplarele umane avariate prin vițiu sau boală. În toată literatura acelei vremi, clinica intra în roman grație marilor progrese ale culturii științifice și ale formării convingerii că, în orînduirea contemporană a lumii, substanța biologică a omenirii intrase într-un proces de degenerare care trebuia neapărat întrerupt prin schimbarea orînduirii sociale. Am spus că *Frații Karamazov* este un roman al eredității maladive, ca ciclul *Les Rougon-Macquart* al lui Zola. Obsesiile, degenerarea intelectuală și morală prin intoxicația alcoolică, progresele descompunerii fizice prin boală dețin un loc vast în romanele lui Dostoievski. Cunoștințele și observațiile sociale și medicale ale romancierului sînt atît de întinse, încît la apariția *Amintirilor din casa morților*, penaliștii ruși au recunoscut în el un confrate de geniu, iar filozofii și psihiatrii au folosit adeseori operele lui, ca pe acelea ale lui Shakespeare, drept un izvor de atestări pentru propriile lor observații și explicări.

Cu toate aceste înrudiri, care-l leagă pe Dostoievski de numeroși scriitori ai vremii sale, sursele principale ale culturii sale literare aparțin generațiilor anterioare de scriitori. În tinerețe se entuziasmase de Schiller, de idealurile umanitare ale acestuia. Referințele atît de dese la Shakespeare și Goethe vădesc lunga frecventare a acestor poeți. Se știe că a fost cititorul pasionat al lui Victor Hugo, George Sand, Eugène Sue și Dickens. În formația lui literară s-au încrucișat deci, în afară de influențele interne, cele mai puternice provenind de la Pușkin, Lermontov și Gogol, acelea provenite de la scriitorii apuseni care s-au aplecat cu înțelegere și iubire către straturile populare umile și suferitoare. Simpatia pentru popor, în condițiile specifice ale societății ruse din a doua juma-

tate a veacului trecut, l-au apropiat pe Dostoievski de toţi acei înaintaşi. Au rezultat astfel alăturări cu atît mai interesante de făcut, cu cît ele ne pot vădi mai bine puterea genială a imaginaţiei şi a simpatiei umane a scriitorului rus. Marmeladov, din *Crimă şi pedeapsă*, generalul Ivolghin, din *Idiotul*, căpitanul, tatăl lui Iliuşa, sînt un fel de Micawber-i tragici. Prin jactanţa în proclamarea nenorocirilor lor, prin sentimentul convenţional al onoarei, rizibil la nişte oameni atît de decăzuţi, personajele acestea ale lui Dostoievski amintesc oarecum de Micawber al lui Dickens, în *David Copperfield*. Dar, totuşi, cîtă deosebire între ei şi creaţiunea scriitorului englez! Comparaţia arată limpede dimensiunea adîncă dobîndită de oamenii lui Dostoievski. Sub masca lor respectuoasă de convenţii, păstrînd formele onorabilităţii pierdute de fapt, se deschide deodată o prăpastie care ne duce pînă la punctul cel mai adînc al suferinţei umane. O afinitate remarcabilă l-a făcut pe Dostoievski să se oprească cu interes în faţa operei romanticului german E. Th. A. Hoffmann, a cărui inspiraţie fantastică, uneori plină de teroare, alteori împerechind straniul cu umoristicul, se învecinează adeseori cu inspiraţia lui Dostoievski în marile lui romane, dar şi în operele lui mai puţin cunoscute, nu însă mai puţin semnificative, ca *Dublul*, *Spiritul subteran* şi *Eternul soţ*. Ca în povestirile scriitorului german, apar şi la Dostoievski oameni demonici şi viziunile lor. Dar pe cînd fantasticul are de obicei la Hoffmann rolul pe care-l deţine în basmul popular, el devine la Dostoievski un mijloc al analizei morale, al investigaţiei celei mai profunde a conştiinţei. Aşa se întîmplă, de pildă, în paginile în care Ivan Karamazov are halucinaţii şi stă de vorbă cu diavolul care este un gentleman elegant, poartă ochelari şi recurge adeseori la locuţiuni franceze, ca oamenii din „lumea bună". „Ascultă, îi spune Ivan Fiodorovici diavolului, mi se pare că aiurez, spune ce vrei, mi-e totuna... Din cînd în cînd nici nu te mai văd, nici nu te mai aud, dar ghicesc ce vrei să spui, fiindcă eu vorbesc şi nu tu..."

Prin numeroasele izvoare ale culturii sale, prin legăturile sale cu întreaga literatură a secolului, Dostoievski a fost o apariţie europeană. Influenţa lui asupra tuturor literaturilor moderne a fost, de asemenea, dintre cele mai

puternice. Dostoievski a indicat tuturor scriitorilor mai noi regiuni ale sufletului puţin cunoscute mai înainte, şi viziunea modernă a omului s-a modificat puternic prin contribuţia lui. Din opera lui s-a degajat un îndemn de adîncire a investigaţiei psihologice, de care au ascultat toţi marii scriitori ai ultimelor trei sferturi de veac. Unul dintre cei mai iluştri, Thomas Mann, în prefaţa scrisă în 1946 pentru ediţia americană a operelor lui Dostoievski, a vorbit despre acestea ca despre una din experienţele cărora le-a rămas mai mult îndatorat şi care „după ce i-au zguduit tinereţea, n-a încetat să le reia şi să le adîncească în anii săi mai bătrîni".

Ne lipseşte încă cercetarea asupra înrîuririlor dostoievskiene în literatura mondială mai nouă. În aşteptarea acestei cercetări ale cărei rezultate le putem doar bănui, pot aduce aici un ecou din dezvoltarea mai nouă a literaturii noastre. Cunoaşterea lui Dostoievski a început să se răspîndească la noi destul de devreme. C. Dobrogeanu-Gherea a semnalat operele lui cititorilor români încă din epoca *Contemporanului*. *Românul* a tipărit, tot pe atunci, în foiletonul său, *Umiliţii şi obidiţii*. Ştefania Theodoru a publicat ceva mai tîrziu *Amintiri din casa morţilor*. După 1900 traducerile din Dostoievski se înmulţesc, dar şi mai înainte cunoştinţa operelor lui, uneori în alte versiuni decît cele româneşti, poate fi semnalată pe alocuri în memoriile referitoare la acele timpuri. N. Iorga îşi aminteşte în *O viaţă de om*, evocînd anii studiilor sale universitare la Iaşi, despre lectura lui Tolstoi, a lui Turgheniev, şi „a celui de al treilea mare rus, Dostoievski, cu dureri atît de grozave, într-o atmosferă morală atît de tulbure".

Dostoievski a fost mult citit la noi şi dacă unii au fost atenţi mai ales la ceea ce este tulbure în el, cum zice Iorga, la ceea ce este nebulos şi maladiv, n-au lipsit nici aceia care au primit influenţa atît de umană a mesajului său. Astăzi, cînd citim opera lui Dostoievski în condiţii atît de deosebite de acelea în care a fost scrisă, într-un alt moment decît acela cînd trebuia luată o poziţie faţă de antagonismele şi controversele vremii lui, putem aprecia mai bine fondul permanent al acestei opere uriaşe şi putem înţelege mai limpede marele ei rol în formarea unora

din stările spiritului public în care înrîurirea ei a pătruns, deşi limitele acestei opere ne apar destul de limpede şi astăzi Marele rol al lui Dostoievski ni se pare a fi fost faptul că a sporit enorm, în lumea modernă, imaginaţia durerii, puterea de a-ţi reprezenta suferinţa omului împilat şi înjosit. Umiliţii şi obidiţii lumii au găsit în acest scriitor vocea lor cea mai elocventă. Dezvăluirea suferinţei omeneşti în toate formele ei este însă prima treaptă a acţiunii de a o înlătura. Pentru a obţine acest rezultat, Dostoievski a arătat că societatea trebuie să-şi recunoască o răspundere colectivă faţă de toate căderile omului în sînul ei. Pentru a combate egoismul în societate, starea de izolare a indivizilor, a celor bogaţi şi puternici închişi în sfera cupidităţii lor, a celor umili şi obidiţi, abandonaţi durerii şi singurătăţii, Dostoievski a crezut că este suficientă recomandarea iubirii şi frăţiei între oameni. Căile propriu-zis sociale şi, mai ales, cele revoluţionare, menite să conducă spre acest rezultat, nu i-au apărut niciodată cu limpezime. A întrevăzut însă ţintele. A recunoscut vocaţiunea spre fericire a omului. Fratele bolnav al lui Zosima, în timp ce agonizează, îi spune mamei sale : „Nu plînge, mamă, voi trăi, voi fi vesel, voios. — Cum să fii vesel, îi răspunde mama, cînd nu te lasă căldurile, cînd tuşeşti de ţi se rupe pieptul ? — Nu plînge, mamă, nu plînge, viaţa este un rai în care ne aflăm cu toţii, numai că noi nu vrem să ştim lucrul ăsta, altfel pînă mîine pămîntul ar deveni un rai." Năzuinţa şi putinţa omului de a fi fericit a fost ilustrată de marele scriitor prin zugrăvirea eroilor lui, oameni înzestraţi cu acea fecunditate morală care le dă puterea să se regenereze, ridicîndu-se din abisul căderii şi al suferinţei către inocenţă şi bucurie. Cei vechi spuneau că esenţa poeziei tragice este prezentarea unor întîmplări care, stîrnind în sufletele oamenilor groază şi milă, conduce apoi către purificarea lor. În acest înţeles se poate spune că Dostoievski a fost unul din cei mai mari poeţi tragici ai omenirii, egalul lui Eschil şi Sofocle, al lui Dante şi Shakespeare, căci a zguduit sufletele omeneşti prin înfăţişarea durerilor celor mai grozave, vrednice de compasiunea cea mai cutremurătoare, dar le-a înălţat şi le-a curăţat apoi, prin evocarea zărilor

celor mai senine ale omenirii. Numai cine nu parcurge întregul ciclu al sentimentelor inspirate de operele lui Dostoievski se simte apăsat şi copleşit la lectura scrierilor sale. Din adîncimea crizei morale provocate de aceste scrieri, cititorul lor găseşte pînă la urmă un drum către lumină. A fost unul din spiritele cele mai pătrunzătoare ale vremii lui. Ştiinţa lui cu privire la sufletul omenesc, în împrejurările sociale contemporane, a fost una din cele mai bogate şi adînci. Acea ştiinţă s-a însoţit cu o conştiinţă.

1956

FILOZOFIA ISTORIEI ÎN „RĂZBOI ŞI PACE" DE TOLSTOI

Către sfîrşitul anului 1879, scriitorul Ivan Turgheniev trimite prietenului său Gustave Flaubert traducerea, în trei volume, a unui roman rus, necunoscut pînă atunci în Franţa, *La guerre et la paix* de Léon Tolstoï. Răspunsul lui Flaubert nu întîrzie prea mult. La 12 ianuarie 1880, autorul lui *Madame Bovary* scrie: „Iubite Ivan Serghevici, îţi mulţumesc că m-ai făcut să citesc romanul lui Tolstoi. E de primul ordin! Ce pictor şi ce psiholog! Primele două volume sînt sublime, dar al treilea cade în chip groaznic. Se repetă şi filozofează. Vezi în el pe domnul care scrie, pe autor şi pe rus, în timp ce pînă atunci nu văzuseşi decît natura şi umanitatea." Turgheniev nu rămîne dator cu replica sa, care se produce la 24 ianuarie 1880, confirmînd întru totul diagnosticul corespondentului său francez: *„Mon bon vieux* — îi scrie Turgheniev lui Flaubert — nu poţi să-ţi închipui ce plăcere mi-a făcut scrisoarea dumitale şi ceea ce îmi spui despre romanul lui Tolstoi. Aprobarea dumitale îmi întăreşte ideile despre el. Da, este un tip foarte tare, şi cu toate acestea ai pus degetul pe rană. Autorul şi-a compus un sistem filozofic prezumţios, care a stricat mult şi romanului scris după *Război şi pace*, dar în care se găsesc de asemeni lucruri de primul rang. Nu ştiu ce vor spune domnii critici (am trimis *Guerre et paix* şi lui Daudet şi lui Zola), dar pentru mine lucrul este hotărît: Flaubertus dixit. Restul nu mai are însemnătate."

Sistemul filozofic, gratificat cu epitete puţin măgulitoare de Turgheniev, dar mai cu seamă părţile în care Flaubert se plînge a găsi filozofie şi nu imaginea pură a naturii şi umanităţii sînt, fără îndoială, acele în care, către finele marelui său roman, Tolstoi enunţă ideile sale cu privire la filozofia istoriei. Putem înţelege foarte bine de unde purcede prevenţiunea lui Turgheniev şi a lui Flaubert împotriva materialului de reflecţie sistemică cuprins în *Război şi pace*. Trăind în vremea naturalismului şi asumîndu-şi estetica acestui curent literar, pe care într-o anumită măsură îl şi determină, cei doi autori profesează doctrina impersonalităţii în literatură. „Scriitorii trebuie să se aranjeze astfel — recomandă odată Flaubert într-una din scrisorile lui — încît posteritatea să creadă că ei n-au trăit. Poeţii cei mai mari sînt acei despre a căror viaţă nu ştim nimic sau aproape nimic, un Homer, un Shakespeare, un Rabelais." Manifestarea unor idei prin care autorul ia atitudine personală faţă de diferitele probleme ale timpului, aşa cum se întîmplă în partea finală a romanului *Război şi pace*, era deci o flagrantă încălcare a principiului impersonalităţii în literatură. Flaubert, ca şi corespondentul său rus, trebuiau deci să-l cenzureze. Astăzi, cînd dispunem însă de mai multă libertate faţă de vechile norme ale naturalismului şi cînd ştim că nu există imagine artistică a naturii şi umanităţii pe care autorul să n-o fi obţinut situîndu-se într-un anumit punct de vedere, din unghiul unei anumite poziţii faţă de lume şi viaţă, severităţile de altădată ale criticilor săi nu mai pot fi ale noastre. Extrăgînd implicaţiile acestui punct de vedere şi exprimîndu-le teoretic, după ce le făcuse să funcţioneze în grandioasele imagini ale fanteziei sale, Tolstoi nu se comportase altfel decît Racine în prefeţele sale, Corneille în renumitul său *Discurs asupra poemului dramatic*, Goethe în atîtea din scrisorile şi convorbirile lui, Hugo în multe din tratatele cu care dublează dramele lui şi Flaubert însuşi în renumita lui *Corespondenţă*, un document de cea mai mare însemnătate pentru cunoaşterea poziţiilor estetice, morale şi politice ocupate de un romancier realist în a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Ceea ce făcea Flaubert în scrisorile sale trebuia

oare să-i rămînă interzis lui Tolstoi, numai pentru motivul că reflecțiile sale se strecoară de cîteva ori în cursul evocărilor lui sau că se adună, ceva mai masiv, în partea finală a operei, în aceea pe care autorul o numește *Epilog?* Vechea dogmă a impersonalității a fost, dealtfel, în asemenea măsură abandonată, încît de unde primele traduceri în limbile Occidentului eliminau cu desăvîrșire *Epilogul*, traducerile mai noi nu-și mai permit nici un fel de omisiune, editorii fiind bucuroși să ofere cititorilor un document în plus pentru cunoașterea cît mai completă a scriitorului și a operei lui.

Din multele, din foarte multele probleme pe care le pun creațiile lui Tolstoi, am ales, pentru împrejurarea care ne adună astăzi, examinarea ideilor lui de filozofie a istoriei. Am socotit că pot face o asemenea alegere, nu numai din pricina interesului doctrinar pe care aceste idei îl prezintă, dar mai cu seamă pentru că ele ne vor ajuta să înțelegem mai bine cea mai însemnată dintre creațiile lui Tolstoi, aceea care, în lunga evoluție a epicii universale, reprezintă cotitura cea mai hotărîtoare după Homer și Vergiliu, eposul modern *Război și pace*.

Tolstoi întrebuințează de mai multe ori termenul de „filozofia istoriei". Speculațiile sale de-a lungul, dar mai ales la sfîrșitul romanului *Război și pace*, se leagă deci, în mod deliberat, de o sferă precisă a preocupărilor omenești. De cînd termenul, dar și disciplina respectivă, au fost găsite, în 1765, de Voltaire, în al său *Essai sur les moeurs et l'esprit des nations*, filozofia istoriei a fost una din ramurile cele mai active ale filozofiei generale. Mai cu seamă în epocile de criză istorică, atunci cînd popoarele și omenirea întreagă erau aduse să-și pună întrebări în legătură cu forțele care explică succesiunea evenimentelor istorice și cu finalitățile către care ele par a se îndruma, i s-au cerut filozofiei istoriei răspunsurile la aceste grave probleme. Adîncile transformări pe care le suportă națiunile europene, la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și la începutul celui următor, produc sintezele lui Herder, Condorcet și Hegel. Programul filozofiei istoriei cere o justă echilibrare a faptelor empirice cu conceptele rațiunii. Acolo unde cunoștința exactă a faptelor este acoperită de generalizările rațiunii, avem de-a face cu speculații hazardate. Acolo unde puzderia faptelor nu ajunge a fi stăpînită de vederile mai largi ale inteligenței, întîmpinăm un empirism fără orizont. Se cunosc excesele speculative care au proliferat în dira idealismului hegelian. Construcția istorico-filozofică acoperea istoria însăși. Această împrejurare determină, pe la jumătatea secolului trecut, o atitudine mai prudentă a cercetătorilor, pe care o exprimă Ranke atunci cînd, în evidentă opoziție cu spiritul hegelianismului, fixează cercetării istorice, ca scop indiscutabil, restabilirea trecutului în realitatea lui dată, a faptelor așa cum au fost: *„wie es eigentlich gewesen"*, spunea Ranke. Este evident că un asemenea program nu putea fi definitiv. Căci, după cum cunoștința faptelor naturii, așa cum le scoate la iveală observația și experimentul, nu este completă atîta timp cît inteligența nu le leagă de cauzele lor și nu le înglobează în raporturi generale și necesare, adică în acele legi științifice prin care omul dobîndește o mare putere asupra proceselor naturii, tot astfel cunoașterea cît mai exactă a trecutului istoric, oricît de atente și de riguroase ar fi metodele de investigare și de critică a documentelor, rămîne o întreprindere neterminată dacă istoricul nu izbutește, legînd faptele de cauzele și de efectele lor, să desprindă acel sens general al evenimentelor care, trecînd și prin epoca noastră, ne poate lumina și asupra temelor proprii acesteia.

Interesant este de observat cum aceste felurite atitudini în cercetarea istorică au avut corespondentul lor și în literatura istorică de imaginație. Restituția trecutului în sintezele fanteziei a fost scopul întinsei literaturi de povestiri, de romane, poeme și drame inițiat de Walter Scott la sfîrșitul veacului al XVIII-lea și cultivată de atunci, cu o mare favoare, în tot timpul epocii romantice. A evoca trecutul, a regăsi atmosfera lui, a face să vibreze încă o dată timbrul lui propriu, a aduce pe cititor să se identifice cu oamenii de altădată, cu modurile lor de a gîndi și de a simți este năzuința care însuflețește pe atîți scriitori romantici, autori de povestiri, de drame și romane istorice, un Vigny, un Hugo, un Musset, un Dumas-tatăl, un Théophile Gautier și alții. Toți acești scriitori

au fost mari răscolitori de arhive, cititori de cronici vechi, de memorii și scrisori, în care vînau amănuntul caracteristic și evocator, acela care formează *culoarea locală*. Pitorescul este categoria literară care îi conduce. Cunoașterea amănuntelor, a „micilor fapte caracteristice", despre care vorbește odată H. Taine, adică a felurilor particulare de a vorbi și de a se purta, apoi a tuturor acelor obiecte artistice sau utilitare, arme, veșminte, mobile, unelte, bogatul inventar al vieții practice, nesfîrșita puzderie de lucruri în mijlocul cărora oamenii aceleiași epoci respiră și trăiesc, toată această floră a pitorescului acoperă, în literatura istorică a romanticilor, sensul mai general al evenimentelor narate. Trebuie să fim bine fixați asupra tehnicii literare a romanticilor pentru a înțelege mai limpede pe aceea proprie a lui Tolstoi. Deși scriind între 1864 și 1869 despre evenimente petrecute cu aproape șaizeci de ani în urmă, adică despre viața societății ruse în epoca dintre 1805 și 1813, *Război și pace* este prorpiu-zis o compoziție istorică, preocuparea de pitoresc și de culoare locală este totuși cea mai puțin cultivată de scriitor. Nu evocarea omului particular al unei anumite epoci, a chipului în care el apare, îl însuflețește pe Tolstoi. Intenția lui de a picta societatea rusă înainte și în timpul războiului din 1812 este incontestabilă, totuși nu în suprafața ei pitorească, ci în reacțiile ei psihologice. Războiul însuși este, pentru Tolstoi, mai întîi un eveniment al psihologiei omului, apoi un fenomen al maselor umane. Putem spune că, în timp ce romanticii priveau istoria din afară, Tolstoi o vede dinăuntru, în relațiile psihologice și sociale care o susțin. Mare răscolitor de arhive el însuși, înconjurîndu-se cu un impresionant material, scriitorul rus nu rămîne un simplu colecționar de curiozități ale trecutului sau de fapte particulare, dar nici nu face pasul înapoi către zadarnica speculație filozofică, ci pășește înainte, stăpînind materialul lui prin conceptele inteligenței și extrăgînd semnificațiile lui mai adînci. Romanul *Război și pace* se desprinde deci pe fundalul unei filozofii a istoriei. Această filozofie a istoriei este, mai întîi, implicată de Tolstoi în evocările lui, apoi expusă de el prin metodele reflecției sistematice. Să încercăm

a o expune, la rîndul nostru, în ambele ei planuri. Vom vedea că ea nu este nicidecum prezumțioasă, după cum socotea unul din binevoitorii lui admiratori în jurul anului 1880, fie numai și pentru motivul că pe fundamentul ei se ridică puternicele evocări ale marelui epos, unul din cele mai de seamă în întreaga literatură a lumii.

Vom începe prin a înfățișa negațiunile lui Tolstoi, criticile aduse de el conceptelor tradiționale ale filozofiei istoriei. Înainte de a arăta ce este istoria pentru Tolstoi, care sînt resorturile, forțele ei propulsive, vom expune ce *nu* este istoria pentru el, ce prejudecăți ale spiritului trebuie să combatem pentru a ne apropia de firea ei adevărată. Evident, prezentînd concepțiile lui Tolstoi, nu ni le vom asuma. Este vorba de a reface numai sistemul cugetării marelui scriitor rus, pentru a înțelege mai bine creația lui literară.

Istoria n-ar fi, mai întîi, opera eroilor, a oamenilor aleși, a geniilor sau profeților. Acestei prime negațiuni îi consacră Tolstoi partea cea mai întinsă a reflecției sale. Niciodată, la originea unui eveniment, nu găsim simpla manifestare a unei voințe individuale puternice. Dacă ne gîndim că un contemporan, istoricul și filozoful scoțian Thomas Carlyle, explica întreaga istorie prin fapta eroilor, putem spune că Tolstoi se situează la polul opus al acestei concepții. De la Carlyle la Tolstoi trece o linie care taie globul spiritual în două. Carlyle nu făcea decît să reia concepțiile mai vechi ale spiritului omenesc în legătură cu cauzalitatea istorică, acele ale istoriei tradiționale, ale legendelor și poemelor eroice. „Cei vechi — scrie Tolstoi — ne-au lăsat modele de poeme în care prezența eroilor creează întregul interes al istoriei. Noi însă nu ne putem sustrage ideii că, povestită în chipul acesta, istoria nu mai are nici un înțeles." În bătălia de la Borodino, Kutuzov și Napoleon dau și acceptă lupta împotriva voinței lor și, cu toate că istoricii s-au ingeniat adeseori pentru a dovedi prevederea și geniul acestor doi căpitani, lui Tolstoi îi apare limpede că, față de dezvoltarea involuntară a evenimentelor, rolul lor apare, mai degrabă, inconștient. Pentru a ne convinge mai bine cît de gratuită este înțelegerea cauzalității istoriei prin fapta eroilor, să observăm cum același eveniment, de pildă una din luptele

campaniei din 1812, este atribuit, după naționalitatea istoricului, cînd lui Napoleon, cînd împăratului Alexandru I. Căruia din acești doi eroi trebuie însă a-i atribui răspunderea luptei în chestiune, dacă ne așezăm deasupra punctelor de vedere naționale ? A pune întrebarea înseamnă a pricepe dintr-o dată tot ce este arbitrar în poziția istoricilor individualiști, moștenitorii vechii concepții eroice a istoriei. Mai mult decît atît, cine vorbește de voința creatoare de fapte a unui erou înțelege motivele care l-au inspirat. Dar cum puteam cîntări oare siguranța acestor motive ? După tendințele proprii fiecărui cercetător, aceste motive apar, de fiecare dată, deosebite. Astfel, Thiers, care era bonapartist, susține că puterea lui Napoleon era întemeiată pe virtutea și geniul său, în timp ce Lanfrey, care era republican, afirmă că aceeași putere capabilă, la vremea ei, să creeze atîtea evenimente, se baza pe minciună și pe înșelăciunea poporului. „În chipul acesta — încheie Tolstoi — istoricii distrugîndu-și în chip reciproc afirmațiile, minează și ideea forței care produce evenimentele și nu ajung la nici un răspuns valabil în chestiunea esențială a istoriei."

Dacă motivele personale ale faptelor istorice sînt atît de controversabile, poate sînt mai sigure scopurile lor. Existența scopurilor, a cauzelor finale, ca forțe propulsive ale istoriei, este alt postulat al filozofiei ei tradiționale. Tolstoi se comportă și față de acesta cu un desăvîrșit scepticism. Încă din antichitate, primii istorici ai tradiției noastre au crezut a recunoaște scopuri în istorie, identificîndu-le pe acestea cu ale propriilor popoare. Așa au crezut, adesea, evreii, grecii și romanii. Intențiile divine cu privire la întreaga omenire realizîndu-se prin scopurile unui singur neam omenesc este o reprezentare deseori întîmpinată la cei vechi. Tolstoi arată mai departe că și istorici mai noi, deși în general vorbesc numai de scopurile particulare ale diferitelor popoare, n-au renunțat cu totul la postularea unor scopuri generale ale umanității, pe care le fac să coincidă, dealtfel, cu acelea ale popoarelor care ocupă micul colț nord-vestic al continentului european. Așa se întîmplă ori de cîte ori libertatea și egalitatea sau civilizația, în sensul pe care cuvîntul l-a luat în Europa apuseană, sînt indicate drept scopul obștesc

al întregii omeniri. Tolstoi nu tăgăduiește existența scopurilor în istorie, dar crede că acestea rămîn inteligenței omenești ascunse și inaccesibile. Apropiindu-se, în această privință, de concepția lui Hegel, care vorbea de o „viclenie a rațiunii" *(„die List der Vernunft")* pentru a ne face să înțelegem în ce chip spiritul universal, în urmărirea intențiilor lui, se slujește de intențiile particulare ale diferitelor popoare sau personalități istorice, Tolstoi construiește un ingenios apolog. Care este oare scopul albinei ? „Albina — spune el — înțeapă pe un copil și copilul își spune că scopul albinei este să înțepe oameni. Poetul admiră albina care se cufundă în potirul florilor și proclamă că scopul albinelor este să sugă nectarul. Apicultorul, observînd că albina adună polenul florilor și-l duce în stup, conchide că rolul albinelor este, desigur, a face miere. Un altul, studiind mai de aproape viața stupului, își spune că albina matură adună polenul pentru a hrăni pe tinerele albine și pentru a întreține pe regină și că, deci, scopul ei nu poate fi decît propagarea speței. Vine atunci un botanist care observă că albina zboară cu polenul de la o floare masculă la una femelă și fecundează pe aceasta din urmă, ceea ce nu mai lasă nici o îndoială că acesta este scopul albinei. Dar un altul, observînd variațiile plantelor, își dă seama că albina contribuie pentru a le produce și crede că a aflat, în fine, rolul adevărat al oricărei albine. Dar scopul final, adevăratul scop final al albinei nu se istovește prin nici unul din rolurile pe care spiritul uman crede a i le putea atribui. Cu cît mai sus se înalță spiritul omului pentru descoperirea scopului cu atît mai evident devine, pentru el, caracterul lui inaccesibil. Omul nu poate observa decît concordanța vieții albinelor cu celelalte fenomene ale vieții. Tot așa se întîmplă cu scopurile personajelor istorice și ale popoarelor întregi." Fiecare din noi trăim viața totului și, într-un mod oarecare, o slujim pe aceasta din urmă, fără să fim îndreptățiți totuși a spune că finalitățile noastre sînt acele ale întregului univers. „După cum soarele și fiecare atom de eter sînt sfere limitate dar și particule ale unei ființe inaccesibile prin enormitatea totalității ei, tot astfel fiecare individ, urmărindu-și scopurile

lui, slujeşte un scop general, care rămîne însă incomprehensibil." Finalismul agnostic al lui Tolstoi este, aşadar, al doilea aspect al negaţiunilor lui.

Dar dacă influenţa personalităţilor istorice este contestabilă şi aceea a scopurilor generale este cu totul învăluită în ceaţă, de unde provine atunci puterea care propulsează necontenit întîmplările lumii? Dacă nu putem admite nici eficacitatea motivelor unui potentat presînd asupra evenimentelor şi nici nu putem recunoaşte felul scopurilor care atrag aceste evenimente către ele, nu este mai cuminte să încercăm a le explica prin colaborarea mai multor cauze, lucrînd în afară de sfera voinţei oamenilor sau reprezentînd cooperarea acestor voinţe? În acelaşi mod fizicianul vede în unele mişcări rezultanta unui paralelogram al forţelor. Cu această ocazie, Tolstoi distinge între istoricii particulari şi istoricii generali sau enciclopedişti. Cei dintîi urmăresc generarea necontenită a faptelor istorice pe firul unei singure direcţii. Ceilalţi analizează, cu prilejul fiecărui eveniment, multiplicitatea cauzelor lucrînd sinergic pentru a-l produce. Metoda aceasta a triumfat în secolul al XIX-lea şi, pentru a o ilustra, Tolstoi citează operele, mult citite altădată şi bucurîndu-se de o mare autoritate, ale unui Julius Schlosser, ale unui Gervinus. Metoda aceasta pare însă atît de rău întrebuinţată, încît, în operele celor doi istorici amintiţi, personalităţile istorice sînt trecute cînd în rîndul cauzelor, cînd în acel al efectelor. Astfel, ocupîndu-se de Napoleon, el îl prezintă cînd ca pe un produs al ideilor revoluţiei şi al mişcării generale a societăţii în acea vreme, cînd ca pe cauza care a împiedicat dezvoltarea ideilor revoluţionare şi a mişcării generale. „Această stranie contradicţie nu este întîmplătoare, remarcă Tolstoi. Nu numai că ea poate fi întîlnită la fiecare pas, dar chiar cu astfel de afirmaţii sînt compuse toate descrierile istoricilor enciclopedişti. Această contradicţie provine din faptul că, intrînd pe calea analizei, istoricii se opresc la mijlocul drumului." S-ar părea, aşadar, că metoda enciclopedică nu este eronată în principiu, ci numai în aplicaţiile ei. Îndoielile lui Tolstoi sînt totuşi mai adînci şi în această privinţă. Să considerăm, de pildă, evenimentul restauraţiei Bourbonilor în Franţa. Istoricul particular, acela care nu se deplasează de pe subţirele fir al unei înşiruiri unidirecţionale de cauze şi efecte, va spune că pricina Restauraţiei a fost voinţa lui Alexandru I. Dar istoricul general Gervinus, înregistrînd un netăgăduit progres în cuprinderea ceva mai largă a faptelor, va spune că pentru a readuce pe Bourboni pe tronul Franţei, au colaborat, în afară de voinţa ţarului Alexandru, activitatea baronului von Stein, primul-ministru al Prusiei, diplomaţia lui Metternich şi a lui Talleyrand, propaganda doamnei de Staël, a lui Fichte şi a lui Chateaubriand. Revenirea lui Ludovic XVIII pe tronul Bourbonilor a fost deci rezultanta unui complex paralelogram de forţe. Cum să ne explicăm însă aceasta? „Suma forţelor compozante — scrie Tolstoi — adică activitatea mutuală a lui Chateaubriand, Talleyrand, doamna de Staël şi a altora nu este nicidecum egală cu rezultanta, adică cu fenomenul că milioane de francezi s-au supus Bourbonilor. Din faptul că Chateaubriand, doamna de Staël şi alţii au schimbat cutare şi cutare cuvinte, nu decurg decît raporturile lor reciproce şi nu supunerea a mii şi mii de oameni. De aceea, pentru a explica în ce chip din acest raport a decurs cucerirea a cîtorva milioane de fiinţe, adică în ce mod din felurite compozante egale cu un singur *A* a decurs o medie egală cu o mie de *A*, istoricul trebuie să admită existenţa aceleiaşi forţe pe care o contestă, atunci cînd o recunoaşte drept o simplă rezultantă, adică el trebuie să admită existenţa unei forţe inexplicate, lucrînd în direcţia rezultantei." Dacă nu mă înşel, înţelesul acestui text, ceva cam obscur, este, folosindu-ne de alţi termeni, că sinteza istorică (întocmai, dealtfel, ca şi sinteza chimică, vitală sau psihică) nu se poate rezolva în singurii factori descoperiţi de analiză şi aceasta nu numai din pricină că perspectivele analizei apar foarte sărace, atunci cînd le comparăm cu bogăţia vie a sintezei, dar şi din cauza împrejurării că, în afară de factorii descoperiţi de analiză, trebuie să admitem cel puţin încă unul, rămas neexplicat, care a produs sinteza, acela care a constrîns compozantele să se întrunească şi să fuzioneze într-un efect final. Consideraţiile lui Tolstoi sfîrşesc, aşadar, şi în această privinţă, în agnosticism. Dar, cu această ocazie, el obţine un rezultat teoretic de mare însemnătate, acela că determi-

nismul mecanicist nu se poate extinde și asupra vieții sociale, așa cum lucrul fusese încercat în cîteva opere de fizică sau mecanică ale veacului al XIX-lea, ca, de pildă, în lucrările unui Carey sau Quételet, la care este posibil ca Tolstoi să se fi referit atunci cînd își formulează criticile sale.

În afară de istoricii particulari și generali, Tolstoi distinge și pe istoricii civilizației. După aceștia din urmă, cauza evenimentelor istorice ar sta în civilizație, adică în activitatea intelectuală. De cînd Hegel încercase a explica întreaga istorie a omenirii prin dezvoltarea spontană a *ideii*, studiile de istorie a civilizației deveniseră o specialitate a vremii. Curentul s-a alimentat, desigur, și din alte izvoare, pentru că scrierea care pregnează termenul, aceea a lui Buckle, *Istoria civilizației în Anglia*, apărută în 1856, se ivește într-o legătură mai puțin aparentă cu hegelianismul. Dar nici de rolul ideii în istorie Tolstoi nu este deloc convins. Concepția sa este esențialmente antiidealistă. În ce chip s-ar putea explica, se întreabă Tolstoi, că o carte, *Contractul social* al lui Jean-Jacques Rousseau, a putut produce Revoluția franceză ? Cum să ne lămurim oare că teoriile relative la egalitatea oamenilor și la pactul dintre ei au determinat luptele lor sîngeroase și au împiedicat atîta vreme așezarea durabilă a unei ordini de stat ? Explicația idealistă este, fără îndoială, insuficientă. Putem înțelege, în schimb, motivele psihologice care mișcă pe istoricii civilizației. Cum aceștia sînt oameni învățați, trăind între cărți și manipulînd idei, este ușor de priceput că ei cad cu ușurință în iluzia măgulitoare că istoria ar fi produsă de oamenii din clasa lor. Pe de altă parte, cum civilizație, activitate intelectuală, idee ș.a.m.d. sînt termeni desemnînd noțiuni indefinite, este ușor a le da orice înțeles și a le introduce în orice fel de teorie. Vagul concepțiilor idealiste determină maleabilitatea și comoditatea lor. Dar acestea alcătuiesc și neajunsul lor fatal. Și, cu toate acestea — observă Tolstoi, completînd ideea sa — deoarece există o legătură între toate evenimentele contemporane, nu este imposibil a putea stabili o relație între activitatea intelectuală și

mișcarea istorică, după cum se poate găsi una între această mișcare și industria, comerțul sau agricultura vremii.

Iată deci că nici voința individuală a eroilor și geniilor, nici presupusele scopuri generale ale omenirii, nici cooperarea mecanică a evenimentelor contemporane, nici ideile civilizației nu sînt suficiente pentru a explica lui Tolstoi mișcarea necontenită a vieții istorice. Negațiunile lui sînt foarte întinse. Știința istorică a vremii rămîne oarecum rușinată în fața lui. Nu cumva atunci faptele istoriei sînt produsul întîmplării oarbe, al hazardului ? Un filozof francez, venit din cîmpul matematicilor, mult citit după 1850 și a cărui actualitate s-a refăcut de curînd, prin republicarea operelor lui, Antoine Cournot, distingea între cauzele generale ale istoriei și cauzele ei accidentale. Determinismul valorează, pentru acest gînditor, și în domeniul istoriei, dar cînd două serii independente de cauze și efecte ajung să se întîlnească, accidentul produs de conjugarea lor poate apărea ca un fenomen neașteptat, pe care, din această pricină, îl numim un *hazard*. Desigur, Revoluția franceză a fost produsă de cauze generale și, în primul rînd, de faptul că statul juridic nu mai corespundea condițiilor economice, dar împrejurarea că ea a izbucnit tocmai în 1789 și atîtea alte amănunte ale desfășurării ei nu ne obligă să admitem, cu prilejul lor, tot atîtea interferări de serii cauzale, independente, adică tot atîtea hazarduri ? Tolstoi nu se referă niciodată la ideile lui Antoine Cournot, pe care, dealtfel, marele cititor de istorie și filozofie nu este exclus să le fi cunoscut din sursă directă, dar el ia atitudine față de problema contemporană a hazardului. „Acest cuvînt — scrie el — nu semnifică altceva decît un anumit grad al comprehensiunii fenomenelor. Cînd nu știu cum s-a petrecut cutare sau cutare eveniment și cînd cred că n-am nici un mijloc de a afla, spun că mă găsesc în fața unui hazard.“ Iluzia hazardului provine pentru Tolstoi, care leagă și această încercare de explicație de finalismul lui agnostic, din faptul ignoranței noastre cu privire la scopurile mai îndepărtate ale istoriei sau confuzia înșelătoare a acestora cu scopurile apropiate și cunoscute. Cînd un berbec, pe care ciobanul lui vrea să-l îngrașe pentru a-l putea jertfi mai curînd, se vede despărțit într-o zi

de turma lui şi este pus în faţa unei iesle pline cu ovăz, el salută un hazard fericit; apoi, cînd, pe neaşteptate, este dus la abator şi simte apropiindu-i-se cuţitul măcelarului de grumaz, berbecul geme că un groaznic hazard îl izbeşte. „Dar renunţe berbecii — adăugă Tolstoi — renunţe berbecii să creadă că tot ce li se întîmplă n-are în vedere decît scopul lor berbecesc şi admită că evenimentele vieţii lor pot avea un scop incomprehensibil pentru ei, îndată vor înţelege unitatea şi consecinţa logică a tuturor întîmplărilor care-i ating, chiar a ieslei îmbelşugate oferită unora din ei şi a cuţitului care îi sacrifică în cele din urmă".

Este timpul, după ce am arătat negaţiunile lui Tolstoi, să vedem care sînt afirmaţiile lui. După ce am întimpinat atîtea concepte insuficiente pentru a explica propulsiunea istoriei, este necesar să ne întrebăm ce pune Tolstoi în locul lor? Încercînd însă a răspunde la această întrebare, vom vedea că marele scriitor n-a izbutit să unifice toate soluţiile lui. Uneori Tolstoi apare ca un fatalist. De ce a venit Napoleon în Rusia, tîrînd după el şase sute de mii de oameni recrutaţi din toate naţiunile Europei? Întreprinderea aceasta, împreună cu toate crimele, furturile, falsificările de monedă, prădăciunile şi incendiile ei, par atît de puţin justificate de raţiunea umană, încît s-ar părea că trebuie să renunţăm a le explica. Desigur, contemporanii, istoricii imediat următori evenimentului şi Napoleon însuşi au putut invoca unele motive, de pildă inobservanţa de către Rusia a blocului continental, sau faptul că alianţa din 1809 între Rusia şi Austria n-a fost destul de bine ascunsă, sau intrigile Angliei, sau ambiţia lui Napoleon, sau fermitatea lui Alexandru, sau greşelile diplomaţilor, sau ofensa adusă ducelui de Oldenburg. Sînt însă vreuna din aceste fapte, sau chiar mai multe laolaltă, capabile să explice imensa deplasare de oameni pînă în regiunea Smolenskului şi a Moscovei, pentru a duce acolo incendiul şi moartea pe care atîţia dintre ei au găsit-o la rîndul lor? „Ar fi fost oare suficient — se întreabă Tolstoi — ca Metternich, Rumianţev şi Talleyrand, între o recepţie la curte şi o altă reuniune, să se aplice a redacta bine un document sau ca Napoleon să-i scrie lui Alexandru: «Monsieur mon frère, je consens à rendre le duché au duc d'Oldenbourg».“ Întrebarea pare atît de absurdă încît Tolstoi se simte înclinat a răspunde că lucrurile s-au întîmplat pentru că trebuiau să se întîmple. „Fatalismul — scrie el — este indispensabil în ştiinţa istorică pentru a explica unele evenimente lipsite de sens (adică al căror sens nu-l pricepem)." Desigur, oamenii care au luat parte la o acţiune istorică s-au simţit liberi şi au putut crede că ei au determinat-o prin voinţa lor autonomă. „Există însă două laturi în viaţa fiecărui om: viaţa personală care este cu atît mai liberă cu cît interesele ei sînt mai conştiente, şi viaţa generală, socială, în care omul ascultă inevitabil de legile care-i sînt prescrise. Actul îndeplinit de om este ireparabil şi, concordînd în acelaşi timp cu milioanele de acte împlinite de alţi oameni, dobîndeşte dintr-o dată importanţa lui istorică." Am putea spune că fatalitatea istorică se hrăneşte din libertatea indivizilor. Îndată ce alunecă în circulaţia generală, orice acţiune personală devine un element al durei necesităţi a istoriei. „Istoria — scrie Tolstoi — adică viaţa inconştientă şi comună a mulţimilor omeneşti, profită de viaţa conducătorilor, ca de o armă, pentru a-şi atinge scopul său."

Tolstoi revine şi în altă parte asupra raportului dintre libertate şi necesitate în viaţa socială şi istorică. Primele lucrări de statistică morală, de pildă de statistică criminală, apăruseră în momentul cînd romanul *Război şi pace* începe a fi redactat şi Tolstoi se referă la ele într-o scrisoare de explicaţii, publicată în revista *Antichităţile ruse* din 1888. „Legea marilor numere" arată o anumită regularitate a acţiunilor omeneşti în certe împrejurări sociale. Fiecare acţiune, înregistrată de statistică, a putut apărea liberă autorului ei sau martorilor apropiaţi. Considerată însă ca o unitate în însumările statisticii, ea îşi pierde caracterul autonomiei ei şi apare ca o manifestare a necesităţii sociale. În *Epilog*, raportul dintre libertate şi necesitate este tratat cu ample dezvoltări. Acest raport, scrie Tolstoi, „diminuează sau creşte după punctul de vedere din care examinăm actul, dar rămîne totdeauna invers proporţional". După cum considerăm actele unui om într-o legătură mai mult sau mai puţin strînsă cu lu-

mea exterioară și cu cauzele care le-au produs sau într-o perspectivă mai limitată sau mai întinsă a timpului, aceste acte ne pot apărea mai libere sau mai necesare. Un individ care s-a înecat în apele unui rîu pare a fi comis o acțiune liberă, nu însă dacă știm că el s-a înecat încercînd să salveze pe un altul. Fapta unui nebun pare liberă aceluia care nu cunoaște starea lui de suflet, nu însă și cunoscătorului ei. Individul care a comis o crimă cu douăzeci de ani în urmă părea cu totul liber și responsabil contemporanilor lui imediați, mai puțin celor actuali. Mai cu seamă perspectiva evenimentelor în timp este hotărîtoare pentru aspectul necesar dobîndit de descrierea lor istorică. Cu cît un eveniment istoric aparține unui trecut mai îndepărtat, cu atît pare el mai subordonat durei legi a necesității. „Războiul austro-prusian — scrie Tolstoi în 1869 — ne este prezentat ca o urmare a manoperelor vicleanului Bismarck. Chiar războaiele napoleoniene, deși sub anumite rezerve, ne sînt adeseori înfățișate ca un rezultat al voinței eroilor. În ce privește însă cruciadele, nimeni nu se mai îndoiește că ele ocupă un loc definit și că, fără ele, istoria mai nouă a Europei ar fi fost imposibilă, deși pentru istoricii contemporani cu ele, evenimentul acesta nu părea altceva decît rezultatul voinței cîtorva persoane. Nimănui, în vremea noastră, nu-i trece prin cap, în legătură cu migrațiunea popoarelor, că atîrna numai de voința lui Attila să reînnoiască sau nu lumea europeană. Cu cît transportăm mai în urmă obiectul observației noastre, cu atît devine mai îndoielnică libertatea oamenilor care l-au produs și mai evidentă legea necesității lui."

Toate aceste idei ale lui Tolstoi nu apar fără a produce unele nedumeriri în mintea comentatorului său. Acesta se simte obligat să le mărturisească cu tot respectul pe care îl nutrește pentru o minte genială.

Ceea ce Lenin numea, încă din anul morții lui Tolstoi, din 1910, „contradicțiile concepției lui", nu sînt decît prea evidente și în acest sector special al cugetării sale. „Omul patriarhal" alternează în el cu acel al pozițiilor înaintate. Aceste contraziceri, adaugă Lenin, sînt „oglindirea acelor condiții cu totul contradictorii și complexe, ale acelor in-

fluențe sociale și istorice care determinau psihologia diferitelor clase și pături ale societății ruse în epoca de după reformă, dar înainte de revoluție", adică dintre 1861 și 1905, între manifestul eliberării țăranilor al țarului Alexandru II și revoluția înăbușită sub Nicolae. Om al acestei faze de tranziție, căreia îi aparține prin epoca cea mai fecundă a creațiilor lui, Tolstoi se simte, într-un fel oarecare, legat de trecut, dar începe a întrevedea viitorul. Ceea ce este adevărat pentru poziția politică a lui Tolstoi e adevărat și pentru ideile lui filozofice, după cum vom vedea îndată.

Așa, de pildă, Tolstoi ne-a apărut ca un fatalist. Fatalismul este însă un determinism finalist și metafizic și, ca atare, el se deosebește esențial de determinismul științelor și al societății. În concepția fatalismului, evenimentele lumii sînt determinate de o cauză finală și transcendentă. Aceste postulate par a fi primite de Tolstoi atunci cînd în încercările sale de explicație istorică el invocă Providența sau atunci cînd declară că „fără a admite participația divină în operele umanității, noi nu putem accepta forța creatoare a istoriei ca o cauză a evenimentelor". În această parte a cugetării lui, Tolstoi apare ca un mistic și ca un teolog, și postulatele filozofiei sale nu sînt deosebite de acele ale unui Augustin sau Bossuet. Dar gînditorul care întemeiază raționamentul său pe calculul statistic poate foarte bine să se dispenseze de ipoteza teologică și Tolstoi se și lipsește de ea atunci cînd, în scrisoarea adresată revistei *Antichitățile ruse*, el ajunge a vedea în marea mișcare de popoare din 1812 „o lege naturală zoologică". Tolstoi însă pare a nu fi fost sensibil față de antinomia cuprinsă în faptul de a invoca, pentru a explica același fenomen istoric, cînd Providența divină, cînd „o lege naturală", adică de a situa explicațiile sale cînd în planul teologic, cînd în acel naturalist.

De asemeni, cînd Tolstoi afirmă că necesitatea unui eveniment pare cu atît mai evidentă cu cît ne îndepărtăm mai mult în timp, el pare a voi să ne spună că necesitatea istorică este un simplu efect de perspectivă, produsul condițiilor în care spiritul consideră lucrurile. Poziția lui Tolstoi ar fi deci idealistă și aproape kantiană. Totuși, nu

aceasta este poziția lui definitivă, deoarece numeroase sînt textele în *Război și pace* care ne îndreptățesc a încheia că necesitatea în istorie era, pentru el, nu numai un efect de perspectivă, dar și o realitate substanțială. Astfel, cînd Tolstoi scrie : „Sensul fundamental, principal, al evenimentelor europene la începutul veacului al XIX-lea a fost mișcarea maselor populare ale Europei din Occident spre Orient și apoi din Orient spre Occident", el identifică produsul uneia din acele legi naturale, zoologice, despre care l-am văzut scriind înainte. Acest enorm fenomen istoric, migrațiunea modernă a popoarelor, nu este pentru Tolstoi un simplu efect optic al distanței din care îl privește, ci, după cum am văzut de atîtea ori mai înainte, o realitate necesară, cu privire la care formulează judecăți apodictice.

Istoria nu este deci, pentru Tolstoi, o simplă construcție a spiritului, ci produsul de integrare a milioanelor de fapte omenești, opera maselor anonime, nu a indivizilor, oricît de excepționali ar fi ei. Aceasta mi se pare a fi propoziția centrală a filozofiei tolstoiene a istoriei, afirmația ei capitală. Această afirmație modifică în asemenea măsură postulatele filozofiei tradiționale a istoriei și dă întregul ei sens creației literare a lui Tolstoi, încît este necesar a extrage cîteva din implicațiile ei.

Atîta vreme cît s-a crezut că indivizii de seamă, mari generali sau gînditori geniali, oameni de stat sau profeți sînt autorii evenimentelor istorice, s-a dat un anumit înțeles noțiunii de eveniment istoric. Se presupunea că omul de seamă, creatorul de fapte, se găsește într-un anumit moment al timpului și face să înceapă, din clipa în care hotărîrile lui se încheagă, un nou eveniment al istoriei. Evenimentele ar avea deci un început bine delimitat, după cum ar avea și un sfîrșit perfect mărginit. Mișcările istoriei însă, arată Tolstoi, n-au niciodată această discontinuitate. Mișcarea în lume este esențialmente continuă. Ignorarea continuității și conceperea acesteia ca o înșiruire de fragmente discontinue stă la originea celebrului sofism al eleaților. Se știe că Zenon din Elea susținea că Ahile cel repede în fugă n-ar putea niciodată ajunge înceata broască țestoasă care ar fi pornit cu un singur moment înaintea lui, deoarece în clipa în

care Ahile ar fi ajuns în locul în care se găsea broasca țestoasă la plecarea lui, aceasta ar fi străbătut un alt interval și cînd Ahile l-ar fi parcurs și pe acesta, broasca s-ar fi deplasat la rîndul ei. Oricît s-ar micșora depărtarea dintre Ahile și broască, intervalul care îi desparte rămîne divizibil la infinit și eroul grec ar fi avut nevoie de infinitul timpului pentru a străbate numărul infinit al acestor diviziuni. Evidentul sofism al lui Zenon provine din ignorarea caracterului de continuitate al mișcării și din înțelegerea ei ca o înșiruire de fragmente discontinue. Dar știința matematică, într-una din ramurile ei, pe care cei vechi n-au cunoscut-o, prin „întrebuințarea infiniților mici, rezolvă chestiuni care altădată păreau indisolubile. Această ramură nouă restabilește în examinarea problemelor mișcării condiția principală a acesteia, adică continuitatea ei absolută și, în consecință, corijează greșeala pe care inteligența omenească nu o poate evita examinînd unitățile separate ale mișcării în locul mișcării continue." Aplicînd conceptul matematic al infiniților mici, Tolstoi ajunge să conteste ideea de bătălie, ca un eveniment bine delimitat într-un război și decurgînd după un plan stabilit mai dinainte. „Pentru oamenii — scrie el — care s-au obișnuit să creadă că planurile de război și de bătălie sînt făcute de comandanții de armată în același fel în care noi, stînd în cabinetul nostru de lucru, decidem, privînd harta, în ce chip ne-am conduce în cutare sau cutare împrejurare, pentru acești oameni se pun unele chestiuni, ca, de pildă : „De ce Kutuzov, în timpul retragerii sale, nu s-a comportat în cutare sau cutare fel ? De ce n-a ocupat poziție la Fili ? De ce, părăsind Moscova, nu s-a retras îndată spre Kaluga etc. ?" Oamenii care sînt obișnuiți să gîndească astfel uită sau ignorează condițiile inevitabile în care se exercitează întotdeauna activitatea unui general... „Comandanții nu se găsesc așezați niciodată în condițiile începutului unui eveniment oarecare. Ei se află totdeauna în mijlocul seriei mișcătoare a evenimentelor, încît niciodată, în nici un moment, ei nu pot îmbrățișa toată însemnătatea evenimentului care se petrece". Marile bătălii n-ar fi deci produsul unor planuri stabilite mai dinainte, ci configurații decupate de noi în pînza veșnic mișcătoare a istoriei, un aspect detașat din forfota

neîntreruptă a furnicarului uman. Ele n-ar fi stabilite mai dinainte de geniul comandanților, ci ar fi produse de ceea ce Tolstoi numește, în altă parte, „instinctul fortuit al mulțimilor". Nu știu dacă specialiștii științei militare ar putea subscrie aceste concluzii ale lui Tolstoi, dar ele nu sînt mai puțin semnificative atît pentru concepția, cît și pentru arta lui literară. Urmărind dezeroizarea istoriei, după ce doboară de pe piedestalul lui pe Napoleon, împreună cu toți locuitorii Panteonului, el trage o cortină peste faptele artibuite lor, acoperă fresca monumentală a trecutului și așază în locul ei imaginea mulțimilor necunoscute și a faptelor lor însumate din infinite aspirații, faptele anonime, fără glorie, dar nu fără grandoare, a maselor omenești care trăiesc, suferă, muncesc, luptă și mor.

Nu putem să nu observăm că recunoașterea acestor fapte, al căror caracter nu este, dealtfel, „zoologic", deoarece mulțimile luptă pentru libertate, pentru idealurile lor, n-ar fi trebuit să-i ascundă lui Tolstoi sensul marilor personalități istorice, al căror rol este tocmai acela de a sintetiza aspirațiile generale și de a le lumina în conștiința tuturor.

Război și pace este, într-o întinsă parte a lui, o scriere îndreptată împotriva lui Napoleon. Evocînd bătălia de la Borodino, Tolstoi scrie : „N-a fost Napoleon acela care a condus mersul bătăliei, pentru că nici una din dispozițiile lui n-a fost exactă și pentru că, în timpul luptei, el nu știa ce se poate petrece în fața lui. Faptul că mii de oameni s-au ucis între ei nu s-a împlinit prin voința lui, ci independent de ea, prin voința sutelor de mii de oameni care participau la opera comună." Forța propulsivă a istoriei este aceea a maselor umane : „Atîta timp cît se scrie istoria unor personaje particulare, fie ei Cezar sau Alexandru, Luther sau Voltaire, și nu istoria tuturor fără excepție, a tuturor oamenilor care au luat parte la un eveniment, nu este posibil a scrie istoria umanității". Oamenii mari sînt cel mult acei care dau ultima lovitură copacului retezat pînă la coajă, minerii care aplică cea din urmă izbitură de ciocan stîncii apăsate de un munte atîrnînd milioane de kilograme. Uneori, rolul oamenilor

mari i se pare lui Tolstoi încă mai redus. Desigur, jurisconsulții își închipuie că puterea conducătorilor provine din „suma voinței maselor, transportată, prin acord exprimat sau tacit, asupra guvernanților aleși de ea". Teoria aceasta, socotește Tolstoi, este bună cel mult pentru perioadele pacifice ale istoriei, dar nu și pentru acele complicate și furtunoase, cînd diferiții conducători, luptîndu-se și nimicindu-se între ei, ne lasă perplecși în fața întrebării : care anume dintre aceștia primiseră delegația maselor populare ? Adevărul ar fi că așa-numiții oameni mari nu fac decît să urmeze mișcarea instinctivă a maselor, așa încît cruciadele, de pildă, departe de a fi opera lui Godefroy de Bouillon sau a lui Petre Ermitul, n-au fost decît o instinctivă acțiune migratoare care a tîrît, în tulburele ei val, și pe Godefroy de Bouillon și pe Petre Ermitul. Unii istorici au susținut că Napoleon ar fi putut schimba soarta bătăliei de la Borodino dacă ar fi trimis în luptă vechea și viteaza lui gardă personală. A susține aceasta n-are însă mai mult sens decît a spune că toamna ar fi putut să devină primăvară. Lucrul, pur și simplu, nu era cu putință. „Napoleon nu și-a dat garda, nu pentru că n-a voit sau n-a putut-o face. Toți generalii, ofițerii și soldații armatei franceze știau că spiritul acesteia n-o mai permitea. Nu numai Napoleon încerca sentimentul acesta, trăit parcă în vis, al elanului mînei care cade fără putere", dar toți oamenii din preajma lui. Forța morală a armatei franceze era istovită. Dimpotrivă, forța morală a armatelor ruse era, în momentul acela, superioară. Spiritul armatelor și forța morală sînt termeni pe care îi făurim tocmai pentru a denumi acea realitate colectivă, produsul de integrare a micilor infiniți umani, în care Tolstoi recunoaște adevărata forță mișcătoare a istoriei. Existența acestui spirit al armatelor, „legătura misterioasă și indefinibilă", „nervul principal al războiului", îi explică lui Tolstoi cum în aceeași bătălie de la Borodino, intențiile lui Kutuzov ajungeau să se transmită în toate punctele armatei, fără ca propriile lui cuvinte să izbutească a fi cunoscute vreodată sau propagîndu-se numai într-o formă cu totul alterată. Unitatea sentimentului care trecea prin sufletul lui Kutuzov, ca și al tuturor rușilor care luau parte la luptă, era însă ca

un mediu bun conducător al acestei electricități umane. Tolstoi se apropie, în această explicație, de o înțelegere mai justă, deși nu încă îndestulătoare, de aprecierea mai justă a rolului marilor personalități istorice, pe care teoria sa generală le omitea cu atîta ușurință.

Am arătat că, printr-unele, cel puțin, din aspectele ei, filozofia istoriei a lui Leon Tolstoi poate fi caracterizată drept un finalism agnostic. Totuși, în partea finală a considerațiilor cuprinse în *Epilog*, Tolstoi nu mai vorbește de scopuri necunoscute, ci de condițiile cauzale de ordin geografic sau politico-economic și de fenomene sociale, supuse legilor matematice. Pentru acest nou aspect al ideilor lui, eticheta finalismului agnostic nu se mai potrivește și el ne scoate în față încă un punct în care ideile lui nu sînt bine articulate și nu sînt unificate. S-ar putea spune chiar că, prin ultima trăsătură pe care o adaugă teoriilor sale de filozofia istoriei, Tolstoi anulează o parte din trăsăturile ei mai vechi, omul de știință încercînd să deplaseze și să ocupe locul misticului și teologului. „De cînd, pentru întîia oară — scrie Tolstoi — un om a spus și a dovedit că numărul nașterilor și al crimelor este supus legilor matematice și că anumite condiții geografice și politico-economice determină constituția statelor, după cum raporturile dintre populație și pămîntul ocupat de ea sînt cauza mișcărilor popoarelor, din acel moment bazele pe care odihnea vechea istorie au fost minate." Prin astfel de considerații, Tolstoi se situează departe de finalitatea necunoscută a istoriei, de „participația divină", de „providență", de întregul lui finalism agnostic, pentru a nu mai vorbi de fatalismul lui. Noua orientare, triumfînd în ultimul capitol, al *Epilogului*, este de pus în legătură cu noile idei ale lui Karl Marx care, odată cu publicarea primului volum al *Capitalului*, în 1867, cîștiga cercuri întinse ale intelectualilor vremii, și de care Tolstoi însuși nu rămîne străin, după cum o dovedesc incontestabilele lui lecturi din Karl Marx și chiar evoluția concepțiilor lui la finele *Epilogului*. Explicația mișcărilor istoriei prin cauze geografice și politico-economice, adică prin natură și prin muncă, face să răsune un incontestabil accent marxist. Determinismul științific în locul finalismului teologic, în explicarea fenomenelor istorice, îi pare lui Tolstoi drept una din cele mai radicale răsturnări de poziții, asemănătoare numai cu înlocuirea sistemului heliocentric cu acela geocentric prin descoperirile lui Copernic, la sfîrșitul Renașterii. Cînd oamenii au aflat că nu soarele se mișcă în jurul pămîntului, ci pămîntul în jurul soarelui, spiritele s-au rebelat nu numai pentru că o experiență așa-zicînd incontestabilă a simțurilor, aceea a imobilității planetei noastre, părea contrazisă, dar și pentru că, pe această cale, după cît se credea, se expunea distrugerii credința în Dumnezeu, în creația lumii și în miracolul lui Iosua, fiul lui Aron, acela care a întors soarele din drum. Ceea ce a fost imobilitatea pămîntului, pentru vechea astronomie a lui Ptolemeu, a fost și conceptul marii individualități libere, creatoare de fapte istorice, pentru vechea filozofie a istoriei. Știința istorică nouă minează această din urmă dogmă, dar ea se izbește, observă Tolstoi, de aceeași temere că, prin evidențierea caracterului de necesitate al istoriei, s-ar putea distruge „conceptul sufletului, al binelui și al răului, al tuturor instituțiilor de stat și al bisericii, întemeiate toate pe acest concept". Tolstoi este departe de a crede în aceste efecte. Dimpotrivă, evidențierea legilor naturale care stăpînesc viața popoarelor i se pare a întări mai degrabă societățile. Este vrednic de reținut faptul că marele roman al lui Tolstoi sfîrșește asupra acestor considerații relative la salvarea determinismului științific în explicarea vieții istorice a omenirii, determinism care, dealtfel, rămîne deocamdată pentru el numai un principiu general, un simplu program fără alte dezvoltări și aplicații.

Concepția filozofică a lui Tolstoi se leagă, în *Război și pace*, cu toate amănuntele creației lui literare. Spre deosebire de întreaga epică a trecutului care lega fabulația de soarta unuia sau a mai multor personaje principale, denumite nu fără un înțeles mai adînc *eroii* narațiunii, Tolstoi face să apară și un personaj nou, necunoscut în trecut, *masele umane*. Nimic asemănător nu găsim în epoca anterioară. Prin introducerea acestui nou personaj și prin descrierea stărilor de mulțime, a armatelor înaintînde sau în derută, a învolburării luptelor, a scenelor de răzmeriță populară, a erupțiunilor străzii, a exodurilor, a obștiilor omenești în tabere sau în închisori, Tolstoi inaugurează

un motiv cu totul nou în întreaga artă narativă a lumii. După el au fost numeroşi scriitori care au pictat mulţimile; nimeni însă n-a făcut-o înaintea lui. Poet al maselor, al poporului anonim, Tolstoi descrie, fireşte, şi multe caractere individuale. Ba chiar simţul său pentru individualitatea omenească, pentru detaliul fiziognomic şi vestimentar, pentru particularităţile vorbirii şi ale gesticulaţiei, pentru ticuri şi atitudini, puterea lui de caracterizare a omului văzut dinafară şi dinăuntru, este una din cele mai mari pe care le cunoaşte literatura. Se poate face însă observaţia că în acea vastă frescă de tipuri omeneşti, pe care *Război şi pace* o face să se detaşeze pe fondul furnicarului uman în pulsaţie, figurile cele mai iubite de Tolstoi sînt, mai întîi, exemplarele populare, oamenii săltaţi din anonimat, aducînd cu ei duioşia, blîndeţea, simplitatea şi înţelepciunea filtrate dintr-o milenară suferinţă, apoi acele figuri care comunică cu viaţa mulţimilor şi cărora contactul cu ele le insuflă nu ştiu ce jubilare a sensului regăsit al vieţii. În această privinţă una din scenele cele mai caracteristice ale întregului roman este aceea în care prinţul Bezuhov întîlneşte în închisoare pe ţăranul Platon Karataiev. Arestat ca pretins incendiar, zguduit încă de mărimea dezastrului care transformase Moscova în cenuşă, cu toate certitudinile morale ruinate în urma sălbaticilor execuţii marţiale, care îl ocoliseră ca prin minune, Bezuhov face în închisoare cunoştinţa lui Platon Karataiev. O voce răsună în întuneric şi simplitatea, bunăvoinţa activă, seninătatea şi pietatea umilului tovarăş strecoară în sufletul lui Bezuhov pacea, la sfîrşitul acelei prime seri a întîlnirii şi-i dărîmă toate certitudinile. „Afară — ne spune Tolstoi — se mai auzeau strigăte şi plînsete venind de undeva, printr-o gaură a barăcii se mai vedea focul, dar în baracă totul era tăcut şi întunecos. Multă vreme Bezuhov nu putu să adoarmă. Cu ochii deschişi, stătea întins în întuneric şi ascultînd sforăirea lui Platon, adormit lîngă el, simţea că lumea distrusă înainte se înălţa din nou în sufletul său, cu o nouă frumuseţe, pe temelii noi, nezguduite." Bezuhov care, după avizul biografilor lui Tolstoi, este oarecum reprezentantul scriitorului, nu e, desigur, un erou, o individualitate puternică.

Timiditatea şi ezitările caracterului său interzic această calificare. Dar prin sinceritatea, prin iubirea adevărului şi a omului, prin continua şi neliniştita lui cercetare morală, el devine figura cea mai expresivă a întregului roman. Niciodată Tolstoi n-a pictat un erou, nici chiar atunci cînd a reconstituit figura lui Kutuzov. Pentru întiia oară în epica militară, figura unui comandant de armată a fost zugrăvită ca un temperament apatic, a cărui putere şi virtute proveneau numai din comunicarea lui instinctivă cu masele.

S-a făcut de mai multe ori observaţia că figura comandantului de armată Kutuzov n-a fost înfăţişată de Tolstoi în toate resorturile ei, în puterea şi spontaneitatea deciziunilor sale. Felul în care Tolstoi a înfăţişat-o nu rămîne însă mai puţin caracteristic pentru noua orientare dată artei epice.

Dincolo de sfera figurilor iubite pentru această atenuare a năzuinţei individualiste, pentru generoasa lor dăruire către viaţa colectivităţii, stau tocmai, priviţi cu ironie sau dispreţ, oameni care iubindu-se prea mult pe ei înşişi nu se pot oferi cu iubirea altora. Napoleon îi apare lui Tolstoi ca unul dintre aceştia. Vanitatea i se pare a fi însuşirea dominantă a împăratului francezilor şi de aceea, în întinsa iconografie literară napoleoniană, autorul *Războiului şi păcii* fixează un portret sarcastic. Tolstoi n-a zugrăvit eroi; dar adeseori vitejia, elanul intrepid şi dispreţuitor de moarte al unor tineri sau copilandri care iubesc războiul cu ardoare şi simplitate, un Denisov, un Dolohov, un Nicolai Rostov, un Petia. Pentru o singură dată, în *Război şi pace,* ne apare, prezentată cu o caldă şi neliniştită simpatie, figura cuiva care aspiră nu numai către aventura războiului, dar către glorie şi eroism. Este prinţul Andrei Bolkonski, cineva care ar fi putut deveni un Napoleon al ruşilor. Andrei Bolkonski este un om preocupat de individualitatea lui, dornic să se fixeze pe un plan înalt al influenţei asupra oamenilor. Umbra melancoliei îl întovărăşeşte însă totdeauna pe Bolkonski. Este în firea lui ca o perplexitate în faţa vieţii neînţelese, apoi o căutare zadarnică a iubirii care i se refuză. Dar eroul mîhnit Andrei Bolkonski, amintind oarecum pe Ahile al *Iliadei,* nu izbuteşte să cuprindă sensul vie-

ţii şi să găsească iubirea tocmai pentru că este o individualitate prea puternică şi prea concentrată în sine. Trebuie să vină, pentru el, clipa morţii, odată cu rana pe care o primeşte la Semenovskoe, pentru ca zăgazurile să se desfacă. Privirile lui se întîlnesc, din întîmplare, cu acelea ale vechiului adversar, ale lui Anatolie Kuraghin, sfîrtecat şi el de un obuz, şi deodată „mila, entuziasmul, iubirea pentru acest om îi umplu de bucurie inima". Înţelesul vieţii pare în această clipă să i se lămurească. „Iată de ce regret viaţa — îşi spune el —, iată ce ar fi în mine dacă aş trăi, dar acuma este prea tîrziu, o ştiu !"

Roman al maselor umane, străbătut de etosul iubirii pentru ele şi al individualităţii care se deschide şi dăruieşte, *Război şi pace* se resimte de această concepţie şi în forma compoziţiei lui. Atîta timp cît romanul era fabulaţia destinului sau a formaţiei unui individ, a unui erou, subiectul lui avea ceva mărginit, precis. Poeţii epici eliminau din largul cîmp al vieţii tot ce nu era în legătură cu eroul lor şi reţineau numai ce se putea anina de firul caracterului şi al sorţii evocate. Orice poem epic sau roman al tradiţiei antetolstoiene se poate povesti din nou. Nimeni nu poate însă reproduce subiectul romanului *Război şi pace*. Viaţa nu este redată aici într-o secţiune, ci în totalitatea ei nelimitată. Subiectul romanului este aici viaţa însăşi, nu numai războiul şi pacea, dar şi naşterea şi moartea, iubirea cu toate peripeţiile ei, existenţa în oraşe şi la ţară, atingerea claselor sociale, vanităţile lumii înalte, umilinţa celor de jos, ambiţia, trădarea, răutatea diabolică şi elanurile cele mai pure ale inimii, toate situaţiile vieţii, toate sentimentele, toate temperamentele şi toate caracterele, macrocosmosul existenţei individuale şi sociale. Produs de integrare a infinitesimalului uman, Tolstoi nu decupează, în substanţa vieţii, o configuraţie particulară, ci o creează pe aceasta din nou, în întregimea ei. În *Război şi pace* lumea se naşte şi trăieşte încă o dată.

Am spus, la începutul acestor pagini, că eposul modern al lui Tolstoi este cea mai hotărîtoare cotitură în întreaga dezvoltare a epicii universale, după Homer şi Vergiliu. Mi-e teamă că afirmaţia aceasta a putut apărea cam îndrăzneaţă. Totuşi, dacă ne gîndim că, pentru întîia

oară în istoria literaturilor, figura sau figurile centrale ale unui mare epic au încetat să mai fie nişte eroi veneraţi de istorie sau de legendă, ci masele omeneşti considerate ca adevăratele purtătoare ale istoriei, cred că afirmaţia amintită are oarecare temeinicie. Poemele eroice au fost, la popoarele moderne, produsul culturilor feudale şi cavalereşti. Eposurile homerice aparţin şi ele unei epoci pe care mulţi istorici, aplicînd un termen apărut în evul mediu occidental împrejurărilor antice, au numit-o feudalitatea greacă. Cînd culturile feudale s-au epuizat, vechea formă a poemelor epice, împreună cu idealul eroic care le inspirase, au trebuit să-şi găsească un alt drum. Aşa s-a întîmplat la sfîrşitul Renaşterii, cînd apariţia burgheziei moderne şi transformarea mijloacelor de luptă făcuse ca vechiul cavalerism să se perimeze. Atunci apare Don Quijote al lui Cervantes. Don Quijote păstrează formele de viaţă ale cavalerilor de altădată, într-un moment în care conţinutul lor se istovise. Societatea burgheză occidentală a hohotit de rîs ascultînd cum „cavalerul tristei figuri" se bătea cu morile de vînt, pentru că alţi cavaleri adevăraţi nu mai existau, şi cum el aducea omagiul lui naivei ţărănci din Toboso, pentru că adevăratele castelane de altădată dispăruseră. Un moment asemănător revine la începutul veacului trecut. După ce campaniile napoleoniene luară sfîrşit, idealul antic al gloriei, cultivat de soldaţii lui Napoleon pe toate cîmpiile Europei, îşi pierde deodată înţelesul şi contemporanii trăiesc ca o trezire dintr-un vis. Momentul este fixat de Stendhal, analist rece şi lucid, mare meşter în cîntărirea motivelor care inspiră acţiunile omeneşti. Stendhal era o alcătuire omenească foarte curioasă. Ideolog, în sensul veacului al XVIII-lea, foarte rutinat în analiza nemiloasă a conştiinţei umane, dar în acelaşi timp temperament ardent şi epicureu, amant pasionat al Italiei, entuziasmîndu-se pentru femeile şi muzica ei, dar mai ales pentru acel fel de a fi al oamenilor în care i se părea a distinge singura rămăşiţă europeană a aceea ce fusese în Renaştere religia energiei şi a gloriei, idealul acelui *virtù* proslăvit de Machiavelli, Stendhal va întreţine cultul lui Napoleon, singurul om care i se părea a fi reincarnat, în epoca noastră, pe eroul antic şi pe virtuozul italian al Renaşterii. În tine-

rețea lui, ca ofițer al intendenței lui Napoleon, el îl urmează în mai multe din campaniile lui și ajunge pînă la Moscova, pe care o vede arzînd. Dacă *Jurnalul* lui Stendhal ar fi fost în întregime publicat, în momentul în care Tolstoi compunea *Război și pace*, n-ar fi fost exclus ca Bezuhov să fi întîlnit într-una din străzile învăluite în fum ale Moscovei, pe ofițerul francez Henri Beyle, viitorul romancier Stendhal, pe omul cu barbă creață, bine împlinit la trup, care i-ar fi vorbit cu ardoare despre Italia, despre Napoleon și faptele lui, dar cu oarecare cinism despre toate celelalte împrejurări omenești. Napoleon este modelul tuturor personajelor principale ale lui Stendhal. El inspiră pe Julien Sorel, tînărul seminarist din *Le rouge et le noir*, care, într-un moment cînd ascensiunea burgheză făcea ca barierele claselor sociale să se relaxeze, se călăuzește de modelul eroului iubit și al întîmplării sale de necrezut, pentru a încerca la rîndu-i aventura unei mari ascensiuni, sfîrșită, dealtfel, printr-o crimă pasională și pe eșafodul călăului. Napoleon inspiră și pe celălalt erou stendhalian, pe Fabrice del Dongo din *La Chartreuse de Parme*. Cînd trîmbițele marii armate, refăcute, mai sună încă o dată pe cîmpiile Flandrei, adolescentul Fabrice își părăsește familia de ligitimiști din Milano pentru a găsi fericirea în lupta dusă sub flamurile împăratului. Fabrice ajunge la timp pentru a mai lua parte la acțiunea de la Waterloo. Dar evenimentele nu se constituie, pentru el, în forma unei lupte, așa cum o descriu cărțile de istorie și cum o cîntă poemele eroice. Pe vasta întindere a cîmpului, el nu vede decît profilîndu-se, din cînd în cînd, rare șiruri de călăreți. O vivandieră îi dă să bea un rachiu tare. Un soldat îi fură calul. Deodată un alt grup de călăreți trece pe lîngă el și cineva strigă : „Împăratul ! Împăratul !“, dar Fabrice nu distinge nici o figură și această clipă unică — singura pentru care universul merita să existe — trece zadarnic pentru el. „Războiul — gîndește Fabrice — nu este deci acel nobil și comun elan al sufletelor iubitoare de glorie pe care mi-l închipuisem citind proclamațiile lui Napoleon.“ Descrierea bătăliei de la Waterloo în *La Chartreuse de Parme* este un alt moment al acelei perimări a idealului aristocratic al

gloriei și eroismului, survenit în toate momentele de ascensiune burgheză.

Tolstoi citea cu o mare admirație romanul lui Stendhal. Există, ieșit din pana lui, un text care o mărturisește, împreună cu înrîurirea pe care povestirea bătăliei de la Waterloo a avut-o asupra propriului său mod de a înțelege războiul. Critica noțiunii de luptă ca un eveniment închegat, pe care am subliniat-o în considerațiile sale de filozofia istoriei, poate să nu se fi produs fără o tacită referire mentală la modul stendhalian. Dar apropierile se opresc aici. Scriitorul Stendhal, mlădiță a unei familii burgheze din Grenoble, relativizează idealul eroilor glorioși, dar nu pune nimic în locul lui. Aspirația personajelor sale este cu totul orientată către trecut. Julien Sorel îndrăznește visul de a îmbrăca o dată demnitatea unui *pair de France* ; iar Fabrice sfîrșește în sutana unui cardinal. Ambii pecetluiesc, prin cazul lor particular, alianța noii burghezii, ieșită din Revoluția franceză, cu vechile clase dominante. Tolstoi însă, dărîmînd vechile table ale eticii aristocratice și smulgînd cununile gloriei de pe fruntea vechilor eroi, adică a stăpînitorilor care, susținînd că determină istoria puteau pretinde să-i folosească cuceririle, împrăștie aceste cununi peste milioanele de frunți încrețite ale poporului întreg. *Război și pace* devine astfel adevărata epopee a democrațiilor moderne.

1956

ANATOLE FRANCE

În anul 1844, adică într-unul din ultimii ani ai domniei lui Ludovic-Filip, regele-burghez, exista pe cheiurile Senei, la Paris, în fața Luvrului, nu departe de Institutul Franței, librăria și anticăria domnului France-Thibault, una din nenumăratele întreprinderi care fac din această parte a marii capitale o adevărată cetate a cărților. Domnul France-Thibault era un vechi soldat al gărzii lui Carol X, ultimul rege al Restaurației. Tatăl librarului fusese soldat al lui Napoleon și luase parte la bătălia de la Waterloo. Familia descindea din podgorenii din Anjou și Beauce. Era o familie țărănească. France-Thibault rămăsese destul de derutat în momentul în care Carol X și-a luat rămas bun de la garda sa. Dar, prin sîrguință și statornicie, el izbutește să-și asume cunoștințele unui librar și, astfel, fundează o casă de comerț, a cărei specialitate o constituiau lucrările relative la Revoluția franceză. Spre deosebire de nenumărații lui colegi, care practicau negoțul, oferind trecătorilor cărțile așezate în cutiile de pe parapetele cheiului, fostul soldat al gărzii regale ocupa un magazin nu prea spațios și, din această pricină, aglomerat pînă la ultimul loc disponibil de cărți vechi, foliante și broșuri, hărți, manuscrise și gravuri. Deși rămas credincios ideilor tinereții sale, France-Thibault oferea în magazinul lui un loc de întîlnire bibliofililor și curioșilor, printre care se numărau mulți participanți ai opoziției bonapartiste sau republicane.

Era o vreme în care se simțea bine că regimul lui Ludovic-Filip nu mai are mulți ani de trăit. Ajuns pe tronul Franței cu sprijinul generalului Lafayette, Ludovic-Filip căzuse cu totul în puterea marilor bancheri. Laffitte, Casimir Périer, baronul Rothschild erau adevărații stăpîni ai Franței. Muncitorimea pariziană care sîngerase în zilele revoluționare din iulie 1830 se văzuse înșelată în speranțele ei, îndată ce noul rege, care aparținea ramurii orleaniste a vechii dinastii, înlocuise pe ultimul Bourbon. Mișcările muncitorești încep în Franța încă din primii ani de domnie ai lui Ludovic-Filip și punctează întreaga ei desfășurare, pînă în 1848, cînd muncitorimea pariziană ridică încă o dată baricade. Prințul Ludovic-Napoleon încearcă să capteze mișcarea în folosul său, dar tentativa loviturii de stat din 1840 eșuează. Era o epocă tulbure, de căutări de drumuri. În această epocă se naște Anatole Thibault, viitorul mare scriitor, cunoscut sub numele de Anatole France.

Anatole France a evocat de mai multe ori mediul copilăriei sale, acolo, pe malurile Senei, în fața măreței perspective de coloane a Luvrului, în apropierea Institutului Franței, unde se întîlneau savanții celor cinci Academii, nu departe de catedrala Nôtre-Dame-de-Paris, ale cărei frumoase proporții temperează ceea ce este nemăsurat și amețitor în alte monumente ale goticului. Tînărul vede lumina zilei printre cărți. Lumea lui este aceea a librăriei paterne și a nenumăraților anticari care vor rămîne pînă la sfîrșitul vieții prietenii săi. Povestindu-și amintirile copilăriei, în *Cartea prietenului meu*, scriitorul va exclama o dată: „Naivi buchiniști ai cheiurilor, învățătorii mei, cîtă recunoștință vă datorez! Tot atît, ba încă mai mult decît profesorii Universității, voi mi-ați făcut educația intelectuală. Ați desfășurat în fața ochilor mei încîntați formele misterioase ale vieții trecute și fel de fel de monumente prețioase ale cugetării omenești. Scotocind în cutiile voastre, contemplînd rafturile voastre pline de praf, încărcate cu bietele relicve ale străbunilor noștri și ale cugetărilor lor atît de frumoase, m-am pătruns pe nesimțite de cea mai sănătoasă filozofie." Cîte figuri smulse din acest trecut mai îndepărtat a evocat Anatole France! Printre anticarii cheiurilor pariziene se

găseau mulți oameni originali, unii foarte erudiți și cu toții prinși de farmecul îndeletnicirii lor, căci cu toții înțeleseseră că ocupația cărților, cunoașterea spețelor rare, descoperirea, datorită miracolului unei întîmplări, a exemplarului căutat de un cercetător pasionat, este una din formele cele mai desfătătoare ale existenței. În mulțimea anticarilor se amesteca aceea a curioșilor, spirite erudite care, prin lunga frecventare a mărturiilor trecutului, păstraseră o ingenuitate copilărească, o candoare care te constringea să ierți, ba chiar să admiri, încăpățînata dar nevinovata lor manie de erudiți și colecționari. Anatole France a descris de mai multe ori astfel de figuri omenești și a făcut adesea din ei eroii romanelor sale. Alături însă de sectorul anticarilor, se întind celelalte străzi ale malului stîng al Senei, cartierul micului negoț și al micilor meșteșugari, traversat la toate orele de mișunarea populară a oamenilor plecați după treburile lor. „Nimic n-are aceeași valoare ca strada — va scrie mai tîrziu Anatole France — pentru a face pe un copil să înțeleagă mașina socială. Trebuie să fi văzut de dimineață pe lăptărese, pe sacagii și cărbunari; trebuie să fi examinat dugheana băcanului, a cîrnățarului și a negustorului de vin, trebuie să fi văzut trecînd regimentele, cu muzica în frunte, trebuie, în fine, să fi respirat aerul străzii, pentru a simți că legea muncii este divină și că fiecare om trebuie să-și îndeplinească sarcina sa în această lume. Am păstrat din aceste plimbări de dimineață și de seară, parcurgînd drumul de la Colegiu acasă, o curiozitate afectuoasă pentru meserii și pentru meșteșugari.“ Anatole France este deci un copil al Parisului, al inimii lui învățate și muncitoare. Această trăsătură este cea dintîi pe care se cuvine s-o reținem dacă vrem să zugrăvim chipul său

Tînărul Anatole, devenit elev al Colegiului Stanislas, își însușește temeinic cunoștința limbii latine și grecești și a literaturii lor, a istoriei și a vechii literaturi franceze, a filozofilor mai vechi și mai noi. Este un discipol al umanismului clasic și modern. Știința și literatura veche și nouă nu vor mai avea, curînd, nici un secret pentru el. În vremea aceasta, evenimentele sociale și politice se dezvoltaseră într-o direcție care, pînă la un punct, putea fi prevăzută, dar care nu era mai puțin uimitoare. În februarie 1848 izbucnește revoluția la Paris. Se ridică baricade. Ministrul Guizot demisionează. Regele abdică și părăsește capitala. Louis Blanc și Albert intră în guvernul provizoriu, ca reprezentanți ai proletariatului. Iau ființă atelierele naționale. Burghezia demonstrează la Paris. Muncitorimea îi replică. Au loc alegerile pentru Adunarea Națională. Ridicarea în masă a muncitorimii pariziene este sîngeros reprimată de ministrul de Interne Cavaignac. La 10 decembrie 1848, Ludovic-Napoleon este proclamat președinte al Republicii Franceze. Dar a doua republică încetează cînd, la 2 decembrie 1852, președintele Ludovic-Napoleon devine, prin lovitura de stat și călcarea jurămîntului, împăratul Napoleon III. Victor Hugo va povesti evenimentele în *Istoria unei crime*. Anatole France este copil în timpul acestei însemnate cotituri din viața poporului francez. Dar ecoul depresiunii morale, sub care clocotea adesea revolta, produsă de eșecul marilor speranțe legate de zilele revoluționare din 1848, va fi înregistrat de adolescentul Anatole Thibault. Anticăria tatălui era frecventată, între alți învățați ai vremii, de poetul, istoricul și arheologul Louis de Ronchaud. Era unul din acele spirite savante, unite cu un caracter drept și bun, care au atras totdeauna pe marele scriitor. Ronchaud este un democrat din vechea tradiție revoluționară a Franței. Detestă toate formele cezarismului. Cum nu există nici o posibilitate de a ataca în scris pe noul Cezar al francezilor, protestul lui atingea pe vechiul Iulius Caesar al romanilor. Cînd Lamartine publică monografia sa asupra dictatorului antic, Ronchaud iscălește o dare de seamă și „divinul Iulius — ne spune Anatole France — a trebuit să treacă atunci prin grele momente“. La sfîrșitul studiilor sale umaniste se punea problema alegerii unei cariere. Anatole France nu putea să întrevadă pentru sine o altă îndeletnicire decît aceea a unui bibliotecar, a unui erudit și a unui poet. Le practică în curînd pe citeșitrele. Încă din 1867 începe să publice în mai multe reviste bibliografice articole de erudiție și critică literară. În aceeași vreme, un tînăr librar foarte cultivat, Alphonse Lemerre, întemeiază o casă de editură. Se grupează în

jurul lui mai mulți poeți inspirați de năzuințe comune, manifestate în cîteva colecții de versuri, apărute sub titlul *Le Parnasse contemporain*. Anatole France se leagă de această grupare și versurile lui, strînse apoi în volumele *Poèmes dorés* și *Noces corinthiennes*, alcătuiesc un moment important în dezvoltarea curentului parnasian. Poemele cuprinse în aceste volume dezvoltă, în formele de o mare rigoare ale acestei mișcări literare, teme împrumutate antichității, mai ales epocii alexandrine, și sentimentele izvorîte din contrastul seninei lumi grecești cu neliniștita lume creștină. Acest contrast este rezolvat în favoarea antichității, obiectul unui cult pasionat al tuturor parnasienilor. Opera poetică a lui France stă sub influența incontestabilă a unuia din cei mai de seamă poeți ai epocii, Leconte de Lisle, fost revoluționar la 1848, obedient mai tîrziu față de regimul dictatorial al lui Napoleon III, dar refugiat într-un pesimism fastuos, care se complăcea în pictura unor vaste fresce legendare și istorice, menite să sugereze neantul tuturor civilizațiilor trecutului și marea dezolare a istoriei. *Poemele aurite* vor apărea în volum în 1873 și *Nunțile corintiene* în 1876, dar pînă atunci Franța trece prin noi încercări și cariera lui Anatole France cunoaște noi cotituri.

La 19 iulie 1870 izbucnește războiul dintre Franța și Prusia. Anatole France face parte cîtva timp din garda națională. Germanii invadează teritoriul francez și înaintează în interiorul lui. La 1 septembrie are loc marea bătălie de la Sedan, în care împăratul este luat prizonier. Armata capitulează, dar Parisul continuă să se apere. La 1 februarie 1871, Parisul capitulează la rîndul lui. La 18 martie se produce revolta Comunei și noul regim al comunarzilor parizieni durează pînă la 28 mai. Cîțiva scriitori se alăturaseră Comunei : Verlaine și Xavier de Ricard, foști colaboratori ai *Parnasului contemporan*, apoi Louis Ménard, una din figurile cele mai interesante ale epocii, revoluționar din 1848 și mare umanist, ale cărui atitudini și idei nu vor rămîne fără influență asupra lui France și care va oferi cîteva din trăsăturile viitorilor eroi ai romancierului. François Coppée arătase Comunei simpatii pe care indolența firii lui le va retrage curînd. Victor Hugo declară la Bruxelles că va adăposti pe refugiații Comunei. Maestrul lui France, Leconte de Lisle, vechiul revoluționar, devenit ornamentul salonului literar al prințesei Mathilde, va sta de partea cealaltă a baricadei. Anatole France nu ia nici el parte la mișcare. Părăsește Parisul și nu se înapoiază decît în luna iulie. Conștiința socială a lui France nu este în momentul acesta formată și acela care trebuia să susțină, într-o perioadă ulterioară a carierei sale, năzuințele revoluționare ale maselor populare, nu dovedește deocamdată nici o înțelegere pentru ceea ce se petrecea în Parisul Comunei. Alte curente spirituale îl solicitau în momentul acesta, și, dîndu-le expresie, scriitorul, romancierul, criticul și moralistul intră acum într-o perioadă nouă a creației sale, în perioada lui sceptică. Este drept să spunem totuși că Anatole France a simțit cu claritate tristețea ce se abătuse asupra Franței îndată ce Thiers formează primul guvern al celei de-a treia republici și care o însoțește într-o lungă perioadă a dezvoltării ei. Devenit critic literar al ziarului *Le Temps*, el începe o activitate cu mare răsunet, ale cărei principale rezultate sînt adunate în cele patru volume ale seriei *La Vie littéraire*. Unul din foiletoanele critice ale lui France poartă titlul *De ce sîntem triști ?* Analizînd un roman al lui Pierre Loti și o culegere de nuvele ale lui Guy de Maupassant, criticul este adus să constate acel exces al sensibilității, acea aptitudine specială pentru suferința morală care caracterizau operele atîtor artiști contemporani. De unde provenea această tristețe ? „Am explorat pămîntul — scrie el — ne-am amestecat cu rasa neagră, roșie și galbenă și am descoperit cu spaimă că umanitatea este mai diversă decît credeam... Ne-am spus atunci : Ce este această umanitate, care își schimbă astfel, după climat, figura, sufletul și zeii ? Cînd nu cunoșteam din planeța noastră decît cîmpurile care ne hrăneau, pămîntul ne părea mare. Dar am recunoscut locul lui în univers, și atunci ni s-a părut mic. Ne-am dat seama că nu este decît o picătură de tină și aceasta ne-a umilit. Am fost aduși să credem că formele vieții și ale inteligenței sînt nesfîrșit mai numeroase decît le bănuiam mai înainte și că există ființe cugetătoare în toate planetele, în toate lumile." Relativismul sugerat de dezvoltarea științelor naturale moderne ar fi una din pricinile

tristeții descrise de Anatole France. Dar criticul recunoaște îndată și cealaltă cauză a dezolării în care se pregătea să apună secolul al XIX-lea : „În sfîrșit — adaugă el — condițiile vieții materiale au devenit mai penibile decît altădată. Societatea nouă, autorizînd toate speranțele, excită toate energiile. Lupta pentru existență a devenit mai îndîrjită decît a fost vreodată, victoria mai insolentă, înfrîngerea mai inexorabilă."

Trebuie să ne oprim un moment în fața acestor interesante texte, pentru a încerca să pătrundem ceva mai adînc în motivele scepticismului lui France din prima parte a carierei sale. Am văzut că France dă atitudinii sale de îndoială față de posibilitățile omului și tristeții care îl însoțea în epoca lui, mai întîi explicații pur intelectuale. Marea dezvoltare a științei în secolul al XIX-lea ar fi depopulat cerul oamenilor moderni de zeii lor, i-ar fi impus omului conștiința micimii și diversității sale, opuse aspirației lui de înfrățire cu toți semenii. De ce știință este însă vorba ? Este vorba de o știință care nu și-a recunoscut încă limpede rostul în dezvoltarea puterilor omenești și a solidarizării oamenilor în lupta lor contra naturii și pentru înălțarea condiției omenești. Anatole France era, desigur, către sfîrșitul veacului al XIX-lea, unul din spiritele cele mai învățate ale Franței. Încă din copilărie este un vizitator atent și studios al Muzeului. „Pătrundeam — va povesti el mai tîrziu — ca într-un sanctuar, în aceste săli ale Muzeului, aglomerate de toate formele organice, de la floarea de piatră a echinodermelor și de la lungile fălci ale marilor saurieni primitivi pînă la coloana vertebrală arcuită a elefanților și pînă la mina gorilelor. În mijlocul ultimei săli se înalță o Veneră de marmură, așezată acolo ca simbolul forței invincibile și dulci prin care se multiplică toate spețele animate. Cine ar putea reda emoția naivă și sublimă care mă agita atunci, în fața acestui tip desfătător al frumuseții umane ? O contemplam cu satisfacția intelectuală pe care o dă întîlnirea unui lucru presimțit. Toate formele organice mă conduceau în chip nesimțit la aceasta, floarea lor." Cînd, în 1862, apare traducerea franceză a *Originii spețelor* de Darwin, tînărul France o citește cu entuziasm.

„Laudele mărețe prin care Lucrețiu celebrează pe divinul Epicur ne păreau de-abia îndestulătoare pentru a glorifica pe naturalistul englez." Purtînd sub braț prețiosul volum de biologie, France pornea la *Jardin des plantes*[1] pentru a observa spețele zoologice și pentru a înțelege progresul lor. Curiozitatea naturalistă se însoțea cu aceea filologică, arheologică și istorică, ba chiar era dominată de aceasta din urmă. Trăind de mic copil între cărți, ajunsese foarte bine să cunoască edițiile lor, cele mai vechi și cele mai rare. Cunoaște nu numai pe clasicii greci și latini, dar și pe poeții, glosatorii și filozofii elenismului. Nu-i scapă nimic din literatura epocii de tranziție către evul mediu. Citește pe Hrothswitha și pe Beda Venerabilul. Este familiar cu întreaga literatură a feudalității și cu cele mai vechi produse ale folclorului francez. „Poporul, bătrînul popor al cîmpiilor noastre, este meșterul limbii și maestrul nostru în poezie", va scrie el mai tîrziu. Anatole France este la curent cu tot ce cîștigase erudiția franceză într-o jumătate de secol și mai bine de cercetare. Cu o generație mai bătrîn decît el, Ernest Renan trecuse prin aceeași adîncă și multiplă inițiere. Aparținînd generației pozitiviste, Renan împărtășea cultul științelor exacte, al căror mare rol în viața modernă îl proclamase în scrierea sa din tinerețe, *Viitorul științei*. Se dezvoltase apoi ca unul din cei mai de seamă filologi și istorici. Continuînd linia vechilor ebraiști, ieșiți din Reformă, învățații care prin critica textelor biblice ajunseseră să se îndoiască de atîtea din dogmele bisericii, Renan se desprinsese din comunitatea ei, căreia în tinerețe îi aparținuse ca seminarist. Devenise apoi istoricul lui Israel și al originii creștinismului. Dăduse, între altele, o *Viață a lui Isus*, mult citită, dezbătută, atacată și admirată în epocă și în care întemeietorul creștinismului era înfățișat ca o personalitate pur umană. Renan trecea drept exemplarul omenesc cel mai tipic al felului în care acidul criticii roade și dizolvă reprezentările credinței. Istoricul religiilor se însoțea, în activitatea lui Renan, cu acel al filozofiilor. De la stoicismul lui Marc Aureliu, prin aristotelismul lui Averroes, pînă la idealismul ger-

[1] Grădina botanică din Paris.

man, pînă la Schelling şi Hegel, pe care este printre cei dintîi a-i populariza în Franţa, mintea lui a cuprins toate doctrinele, le-a comparat între ele şi a crezut că poate conchide, din felul lor de a se înlocui, adică de a se delimita şi chiar de a se anula succesiv, că mintea omenească ar fi izbită de o caducitate esenţială şi că stă în firea ei de a nu se putea decide şi de a nu putea trage o concluzie. Cugetarea lui Renan sfîrşea, aşadar, într-un scepticism, pe care bătrîneţea lui îl îndulcea acum cu o blîndă ironie. Cînd deci Anatole France caută să explice tristeţea epocii lui prin relativismul sceptic în care sfîrşea un secol întreg de cercetare a naturii şi a omului, el se gîndea la felul acestor experienţe intelectuale, pentru care Renan, o personalitate cu o influenţă considerabilă asupra formaţiei lui, constituia un exemplu reprezentativ.

Articolul despre cauzele tristeţii în vremea sa vorbeşte însă şi de asprimea luptei pentru existenţă, despre brutalitatea învingătorilor şi de nenorocirea victimelor, adică de marea ascuţire a luptelor de clasă în aceeaşi epocă. În 1864 luase naştere prima Internaţională. Karl Marx compusese adresa inaugurală şi îi redactase statutele. În Franţa, după prăbuşirea Comunei, mişcarea muncitorească începe să fie prigonită. În 1872 se votează o lege împotriva Internaţionalei. Totuşi, după patru ani, are loc la Paris primul Congres general al muncitorimii franceze, urmat în anii ulteriori de Congresul din Marsilia şi de acel din Le Havre, cînd ia fiinţă partidul socialist revoluţionar francez.

După 1871, Anatole France primeşte însărcinări administrative la Biblioteca Senatului şi activitatea lui de bibliograf, de critic şi poet se completează acum cu aceea de nuvelist şi romancier. Lunga serie a noilor sale opere, din 1879 pînă în 1894, reliefează figura scriitorului, aşa cum au format-o experienţele de viaţă şi cultură arătate mai înainte. În 1871, apare primul roman de mare răsunet al lui France, *Crima lui Sylvestre Bonnard*, povestirea despre un bătrîn savant medievist care, după ce nutrise altădată o iubire castă pentru o femeie, regăseşte acum pe fiica ei intrată în mîinile unui tutore escroc şi a unei institutoare odioase, o răpeşte acestora, o înzestrează şi o mărită. Crima lui Sylvestre Bonnard, căzut o clipă sub suspiciuni atît de nepotrivite cu firea lui şi felul îndeletnicirilor sale, sfîrşeşte în surîsul înduioşat al bătrînului care priveşte perechea de tineri îndrumată de el spre fericire. Portretul lui Sylvestre Bonnard întrunea în sine toate trăsăturile morale ale scriitorului, pe care experienţa vieţii şi întinsa învăţătură a cărţilor îl formase ca o personalitate dezamăgită de exerciţiul îndelung şi stăruitor al criticii, dar ascunzînd în sine un fond de tandreţe, de bunătate, de simpatie cu viaţa şi tinereţea. Ecoul primului roman al lui France a fost foarte puternic. Epoca obosită şi dezgustată de cruda prezentare a omului în romanele contemporane ale naturalismului, cu fiinţele lui bestiale, bolnave sau îndobitocite, se simţea pătrunsă, în faţa bunului şi cumintelui învăţat Sylvestre Bonnard, de un nou val de umanitate, de o nouă încredere şi iubire pentru om. O nouă direcţie a literaturii părea că se desface din această operă a lui Anatole France. Sfera temelor naturaliste era acum depăşită. În 1885 apare *Cartea prietenului meu*, prima serie de amintiri din copilărie a scriitorului care a pus de atîtea ori la baza creaţiilor sale elementele autobiografiei lui. După patru ani, apare şi *Thaïs*, povestea unei curtezane alexandrine din secolul al IV-lea al erei noastre, adică al unei epoci pe care o studiase Ménard şi Renan; pustnicul Pafnuţiu o converteşte la creştinism pe frumoasa curtezană Thaïs, incarnaţia frumuseţii antice, dar cade el însuşi în ghearele ispitei. Libera şi frumoasa lume antică este confruntată încă o dată cu lumea fanatismului religios, o temă a parnasianismului. Filozoful epicureu Nicias, replica antică a lui Sylvestre Bonnard, comentează evenimentele cu detaşare sceptică şi ironică şi marea lumină a minţii lui sceptice şi tolerante stă într-un contrast expresiv cu îngustimea fanaticului Pafnuţiu, care nu se înţelege nici măcar pe sine însuşi. În toate celelalte romane sau cărţi de cugetare ale acestei epoci, în *Birtul la regina Pédauque*, în *Opiniile domnului Jérôme Coignard*, în *Grădina lui Epicur*, în *Crinul roşu*, debitate deopotrivă în tonul sceptic şi ironic, tolerant şi emotiv, imaginea omului se refăcea din înjosirea în care o cufundase naturalismul. Ştiinţa invocată de atîtea ori şi de naturalişti putea să coexiste deci cu deli-

catețea cea mai umană a simțirii. În curînd, Anatole France trebuia să marcheze o altă atitudine față de știință, a cărei mare dezvoltare în secolul al XIX-lea fusese făcută răspunzătoare, la un moment dat, de scepticismul și tristețea epocii sale, provenită, de fapt, din alte izvoare.

În 1889 apare romanul lui Paul Bourget, *Discipolul*: Robert Greslou, un tînăr filozof stînd sub influența materialismului mecanicist al lui Adrien Sixte, un alt Hippolyte Taine, filozoful care îndrăznise să afirme odată că vițiul și virtutea sînt niște simple produse naturale, ca zahărul și vitriolul, împinge spre sinucidere pe o tînără fată pe care o seduce fără s-o iubească, condus de simplul interes pentru experimentul psihologic, menit să-i confirme rigurosul determinism al stărilor sufletești. Bătrînul filozof ateu Adrien Sixte înțelege atunci ceea ce i se pare a fi orgoliul vinovat al științei și o undă de emoție religioasă trece prin sufletul său. Romanul lui Paul Bourget reprezenta deci un moment al campaniei duse împotriva științei, într-o vreme în care cercurile reacționare ale Franței celei de-a treia republici înțeleseseră că trebuie să se teamă de consecințele pe care dezvoltarea științei le poate avea în direcția eliberării maselor populare. Criticul Ferdinand Brunetière explicase tendințele romanului și se asociase atacului împotriva științei, pe care o dorea subordonată moralei. Anatole France replică în foiletoanele sale din *Le Temps*, marcînd o poziție hotărît favorabilă științei. Criticul arată mai întîi că din fapta unui dezorganizat mintal nu se poate trage nici o concluzie împotriva științei deterministe și materialiste, pe care Greslou o invoca drept cauza crimei sale. Cercetarea științifică trebuie să rămînă liberă. „Este dreptul, ba chiar este datoria oricărui savant care-și face o idee asupra lumii să exprime această idee, oricare ar fi ea. Oricine crede că posedă adevărul trebuie să-l spună. Așa cere onoarea spiritului omenesc." Mai mult decît atît. Știința este una din forțele care construiesc morala viitorului. „Știința și filozofia ieșită din știință — scrie Anatole France — ... procură omenirii forță și onoare. Este un motiv pentru care trebuie să le eliberăm. În ciuda aparentei lor insensibilități, ele contribuie

la îndulcirea moravurilor; ele fac viața mai bogată, mai ușoară și mai variată. Ele sugerează bunăvoința; sînt indulgente și tolerante. Să nu le împiedicăm în opera lor. Ele elaborează în chip nevăzut o morală care va apărea într-o zi mai fericită și mai inteligentă decît a noastră... Să nu silim pe domnul Adrien Sixte să-și ardă cărțile, pentru că un nenorocit a găsit în ele excitații pentru propria lui perversitate. Să nu-l condamnăm pe acest om foarte cumsecade ca pe un corupător al tinerimii. Astfel de condamnări nu sînt totdeauna confirmate de posteritate. Să nu vorbim cu prea mare indignare de imoralitatea doctrinelor sale. Nimic nu pare mai imoral decît morala viitorului."

Polemica în jurul *Discipolului* are loc în 1890. După cîțiva ani, în 1894, Franța intră într-o criză morală cum nu mai cunoscuse din vremea războaielor religioase ale secolului al XVI-lea. Un ofițer francez de origine evreiască, căpitanul Alfred Dreyfus, este acuzat de crima de a fi predat ambasadei germane din Paris unele documente ale statului-major. Căpitanul este judecat și condamnat la deportare și degradare militară. Acuzația se sprijinise pe un text în care se puteau recunoaște similitudini cu scrisul lui Dreyfus, vestitul „borderou" care anunța trimiterea documentelor. Fratele condamnatului, susținut de locotenent-colonelul Picquart și de senatorul Scheurer-Kestner, cere revizuirea procesului, acuzînd pe maiorul Esterházy de a fi autorul borderoului. Esterházy este adus în fața unui consiliu de război și este achitat. Emile Zola, marele scriitor, acuză consiliul de război de a fi pronunțat sentința „din ordin". Curtea cu juri îl condamnă pe Zola la un an închisoare. Zola se refugiază în Anglia. Dar cînd locotenent-colonelul Henry mărturisește a fi fabricat un document acuzator și se sinucide, revizuirea procesului Dreyfus este autorizată. Consiliul de război pronunță încă o dată o condamnare la zece ani de detențiune împotriva lui Dreyfus, dar președintele republicii Loubet grațiază pe condamnat. Abia în 1906 se obține a doua revizuire a procesului și, de data aceasta, este recunoscută inocența căpitanului, care este repus în funcțiunile sale militare, este înaintat și decorat cu „Legiunea de onoare". Lunga afacere Dreyfus a împărțit Franța în două tabere, dintre

care una cerea înăbuşirea scandalului, pentru a salva onoarea armatei, în timp ce cealaltă dorea lumină deplină şi restabilirea dreptăţii călcate în picioare. Inimiciţia dintre cele două tabere era atît de adîncă încît conflictul izbucnea în fiecare moment, chiar între cei mai vechi prieteni, şi se prelungea pînă în sînul familiilor. Caracterizarea oricărui om se făcea după poziţia adoptată în acest conflict. Roger Martin du Gard a descris profunda tulburare a Franţei în epoca afacerii Dreyfus în romanul dialogat *Jean Barois*. Romain Rolland a descris-o în *Jean-Christophe*. Care este atitudinea lui France în această vreme? Intervievat de ziarul *L'Aurore*, France se pronunţă pentru revizuirea procesului şi declară că instanţa care îl condamnase pe Dreyfus este o instituţie medievală: „Ori de cîte ori — spune el — tendinţele democratice se vor izbi de astfel de resturi ale trecutului, vor fi dezordini". Condamnă agitaţia antisemită pe care Drumont o întreţinea în jurul procesului. Cînd, în 1898, Zola publică scrisoarea lui de acuzaţie, France i se alătură şi iscăleşte cererea de revizuire. Şi cînd, în acelaşi an, Zola este adus în faţa justiţiei. France apare ca martor al apărării şi aduce omagii confratelui său. Cînd consiliul ordinului „Legiunii de onoare" suspendă pe Zola, France renunţă şi el la rozeta de ofiţer, pe care n-o va mai pune niciodată de aici înainte. Ia parte la întrunirile studenţeşti de protest la Şcoala normală superioară. Însoţeşte pe marele lui prieten, pe Jean Jaurès, tribunul socialist, la mitinguri muncitoreşti, unde ia cuvîntul. Jean Jaurès, spirit erudit şi profund, orator de geniu, va avea o mare influenţă asupra lui France. În prietenia cu Jean Jaurès se dezvoltă conştiinţa socială a lui France şi i se deschid căile socialismului. Cînd este arestat colonelul Picquart, France ia cuvîntul într-o adunare publică: „Cetăţeni — exclamă el — vom vorbi în numele justiţiei şi al raţiunii, dar cu glas de tunet". Revolta lui creşte cînd se ajunge la soluţia de compromis a graţierii. Cînd, în 1902, moare Zola, France pronunţă cuvinte răscolitoare în faţa mormîntului: „Zola n-a scos la lumină numai o eroare judiciară, el a denunţat conjuraţia tuturor forţelor violenţei şi opresiunii, unite pentru a ucide în Franţa justiţia socială, ideea republicană şi gîndirea liberă... Ce minunat este geniul patriei noastre! Ce frumos este acest suflet al Franţei care, în secolele trecute, a transmis Europei şi lumii învăţătura dreptăţii. Franţa este ţara raţiunii împodobite şi a cugetărilor binevoitoare, pămîntul magistraţilor echitabili şi al filozofilor umani, patria lui Turgot, a lui Montesquieu, a lui Voltaire şi Malherbe. Zola a binemeritat de la patrie pentru că n-a deznădăjduit de soarta justiţiei în Franţa... A fost un moment al conştiinţei umane."

Afacerea Dreyfus a fost pentru Anatole France experienţa hotărîtoare în transformarea conştiinţei lui sociale şi politice. În plină agitaţie pentru a doua revizuire, France intră în comitetul „Ligii pentru drepturile omului". Cînd izbucneşte războiul ruso-japonez, France declară: „Numai pătrunderea popoarelor în conducerea de stat va putea asigura prosperitatea generală prin libertate şi uşurinţă a schimburilor. Numai socialismul internaţionalist, năzuind totdeauna spre pace, poate reţine popoarele pe marginea prăpastiei". Anul 1905 este şi acel al revoluţiei în Rusia. France participă la adunări în care-l condamnă pe ţarul Nicolae al II-lea „la execraţia universului", declară că „ţarismul este lovit de moarte", atacă pe politicienii francezi care s-au aliat cu „autocratul asasin". Cînd la 21 iulie, după lunga frămîntare a celor doisprezece ani rămaşi în urmă, Alfred Dreyfus este înaintat şi decorat, în cadrul unei festivităţi organizate în curtea Şcolii militare, France i se adresează: „Solemnitatea de astăzi este încoronarea unei opere de justiţie şi de reparaţiune. Daţi-mi voie să vă strîng mîna."

În timp ce se desfăşura afacerea Dreyfus, în intervalul 1897—1901, compune France una din operele lui cele mai însemnate, ciclul de romane care întregesc *Istoria contemporană: Ulmul din parc, Manechinul de răchită, Inelul de ametist, Domnul Bergeret la Paris*. Este o vastă frescă a societăţii franceze în momentul cînd se pregătea să păşească pe pragul noului secol. Subiectul ei principal îl alcătuieşte povestirea manevrelor insinuantului abate Guitrel, care ajunge în cele din urmă să fie ales episcop într-un oraş de provincie. În primele două volume ale ciclului ne este prezentat mediul oraşului provincial, în

care cercurile clericale se înfruntă cu cele liber-cugetătoare și parlamentare. Încă din al doilea volum, centrul tabloului este ocupat de domnul Bergeret, conferențiar universitar, autor al unei lucrări de erudiție, relativă la pasajele marine din *Eneida*, *Vergilius Nauticus*, o altă încarnație a lui Sylvestre Bonnard și a lui Nicias, și care, ca și aceștia, însoțește evenimentele cu comentariul său sceptic și ironic. În al treilea volum, Guitrel a obținut locul de episcop, împreună cu inelul de ametist, dar ironia domnului Bergeret a devenit mai amară și mai mușcătoare față de spectacolul josniciei din jur. Și cînd, la sfîrșitul operei, episcopul Guitrel se pronunță împotriva imoralității republicane, care îl înălțase totuși în scaunul său, demascarea întregii comedii politice și mondene devine plină de cruzime. Unde mai pot fi găsite suflete simple și drepte ? Din cealaltă pătură a națiunii, din clasa ofensaților și umiliților, îi iese în întîmpinare figura lui Crainquebille, un biet precupeț de legume, lovit de o condamnare nedreaptă și care privește cu perplexitate, cu ucigătoare îndoială, sentința justiției de clasă care-l pusese în afară de obștea frățească a oamenilor. Lungile studii istorice ale lui Anatole France îl indicau pentru o lucrare de sinteză asupra istoriei Franței, pe care o și întreprinse fără a ajunge s-o publice vreodată, uitată, precum a fost, în arhiva editorului Lemerre. Medievistul dă totuși la lumină *Viața Ioanei d'Arc*, care, tocmai ca *Isus* al lui Renan, este explicată în sens opus interpretării mistice, ca o personalitate umană, printre ale cărei resorturi sufletești recunoaște fenomene psihice excepționale. Cartea apare în 1908 și prefața ei conținea considerații politice și sociale care, după incidentele provocate de colonialismul european în diferite puncte ale lumii, dobîndeau o teribilă actualitate : „Cred în uniunea viitoare a popoarelor — scrie France — dar ar trebui să fii lipsit de orice înțelegere a lucrurilor pentru a păstra siguranța că pacea nu va fi tulburată. Teribilele rivalități industriale și comerciale care sporesc în jurul nostru ne fac să presimțim mari conflicte viitoare și nimic nu ne asigură că Franța nu se va vedea împinsă, la un moment dat, într-o conflagrație europeană sau mondială. Și obligația în care se

găsește de a răspunde nevoilor apărării ei nu sporește cu puțin dificultățile pe care i le cauzează o ordine socială profund tulburată de concurența producției și antagonismul claselor..."

Reflexele sinistre ale unui război mondial luceau în zarea lumii. Creația lui France intra acum într-o perioadă nouă. În afară de romanul *Zeilor li-e sete*, săgetătoare evocare a Parisului revoluționar din epoca Terorii, imaginația povestitorului plăsmuiește chipurile și faptele viitorului într-o serie de noi narațiuni : *Pe piatra albă*, *Insula Pinguinilor*, *Revolta îngerilor*. Viziunea catastrofică a prăbușirii capitalismului și a conflagrației universale se completează cu schițarea societății comuniste a viitorului, în care proletariatul, luînd puterea de stat, instituie pretutindeni regimuri republicane, unește popoarele și înlătură pentru totdeauna războaiele. Cînd, în 1913, guvernul se gîndește să sporească stagiul militar la trei ani, France protestează. Măsura anunța războiul care se apropia. La 31 iulie 1914 Jaurès este asasinat. Durerea lui France nu cunoaște margini : „O spun cu un dureros orgoliu : a fost prietenul meu. L-am văzut de aproape.. Știința lui era sigură și profundă... Martiriul a încoronat viața sa și l-a transformat într-un exemplu pentru toți bunii cetățeni. Inima prea plină mi se sparge. Nu mai pot decît să îngîn. Durerea mă sufocă la gîndul că nu-l voi mai vedea, pe el, una din inimile cele mai mari, din geniile cele mai vaste, din caracterele cele mai nobile." A doua zi izbucnea războiul. Anatole France se alătură acum efortului națiunii care trăia durerea unei noi invazii a teritoriului său. Bătrînul de șaptezeci de ani cere să fie primit în rîndurile active ale armatei. Boala îl împiedică să ducă la capăt acest proiect. Cînd se va sfîrși măcelul ? Răspunzînd întrebării unui ziarist american, France scrie : „Nici Franța, nici aliații săi, nici lumea întreagă nu vor cîștiga nimic dintr-o pace care va lăsa să subziste acea cauză perpetuă a războiului : militarismul german". Războiul a luat sfîrșit. Tratatul de la Versailles i se părea însă a conține sămînța altor conflicte viitoare. Dar Revoluția din Octombrie cucerește simpatia lui. În același an aderă la Partidul Comunist Francez. Dorește

o împăcare sinceră cu poporul german care ar reveni pe căile democrației. În cursul unei vizite la Berlin întîlnește pe profesorul Einstein. Venea de la Stockholm, unde i se înmînase premiul Nobel. Dar curînd o altă distincție îl semnalează comentariului mondial : un decret al Sfîntului Oficiu de la Roma, cu data de 31 mai 1922, declară punerea la index a tuturor operelor sale. Ultima lucrare a lui Anatole France e o nouă scriere autobiografică, *Viața în floare*, care completează pe cele anterioare : *Cartea prietenului meu, Pierre Nozière, Micul Pierre*. Ziarul *L'Humanité* publică din cînd în cînd mesajele sale. Într-o scrisoare către Marcel Cachin, afirmă că războaiele moderne au fost „opera marilor industriași ai diferitelor state, care le-au voit, le-au făcut necesare, le-au săvîrșit și le-au prelungit". Boala slăbește cu totul pe bătrînul de optzeci de ani. Moare la 12 octombrie 1924.

Anatole France a fost unul dintre cei mai reprezentativi artiști ai Franței, pentru că a fost unul dintre francezii cei mai reprezentativi. Descinzînd dintr-o veche spiță țărănească, a manifestat prin jovialitate, vervă și petulanță, unele din trăsăturile cele mai tipice ale temperamentului francez. Rabelais pare unul din străbunii lui. A fost apoi un copil al Parisului. Formația lui s-a desăvîrșit în impresiile marii capitale, în care o viață populară de o deosebită vigoare se desfășoară printre monumentele uneia din cele mai vechi culturi ale lumii. Nimeni n-a cunoscut și n-a descris cu mai mare delectare frumusețea orașului natal : chipul în care se așază lumina pe pietrele vechilor lui clădiri, grădinile și parcurile orașului, reflexele Senei, bulevardele străjuite de lungul șir al castanilor, lungile și mărețele lui perspective. A absorbit toată cultura adunată în acest oraș. I-a răscolit toate bibliotecile, i-a citit toate cărțile. A îndrăgit chipul omenesc format în acest centru de cultură, pe eruditul spiritual, tolerant și bun, al cărui model a influențat propria lui personalitate. Acest tip omenesc se lega cu vechile tradiții de cultură ale Atenei și Romei, așa încît, fără să părăsească cetatea natală, studiosul putea menține legătura cu izvoarele umanismului. A asimilat, în fine, tradiția revoluționară a Parisului. A fost discipolul și continuatorul revoluționarilor francezi. Acest francez, acest parizian a gîndit, a simțit și a

luptat pentru întreaga omenire. A fost un mare artist-cetățean. Din acest punct de vedere spița lui descinde din Voltaire, din Diderot, din Hugo. A absorbit în sufletul lui sucul cel mai nutritiv și mai dulce al patriei și l-a făcut să urce în fructe și flori, cu care a hrănit și îmbălsămat întreaga omenire.

Cum se răsfrîng aceste particularități ale omului și scriitorului în arta sa ? Negreșit, imaginația sa n-are fecunditatea fabuloasă a unui Balzac. N-a închipuit atîtea situații și atîția oameni, n-a făcut în aceeași măsură „concurență stării civile". Romancierul se însoțește totdeauna cu ideologul și cu moralistul. Narațiunea alternează în operele lui cu comentariul. Și, printre figurile cele mai izbutite pe care le-a creat, se remarcă chipul omului reflexiv, în mintea căruia lumea se răsfrînge ca problemă și subiect de meditație. Sylvestre Bonnard, Nicias Jérôme Coignard, Bergeret, Brotteaux des Ilettes din *Zeilor li-e sete* fac parte din această galerie de tipuri, în care se răsfrînge propria lui personalitate, căci acest povestitor și romancier a dat totdeauna creațiilor sale temelia amintirilor și a impresiilor lui celor mai personale. Un curent de lirism străbate deci întreaga lui creație, chiar în critica literară pe care a practicat-o ca pe un gen al literaturii. Cînd n-a scris romane nutrite din observația de sine și din observația societății, a scris povestiri alegorice, menite adică să ilustreze o concepție generală a spiritului, cum făcea Voltaire, sau romane utopice, ca Wells. A scris apoi cărți de cugetare, de maxime și reflecții. Dar, ca și critica, filozofia este pentru el un gen literar, astfel că, citindu-le, ne bucurăm nu numai de ingeniozitatea vederilor, dar și de chipul în care ele sînt spuse. Ironia este mijlocul de căpetenie al artei lui France. Această ironie procedează prin așezarea faptului particular într-o perspectivă generală și filozofică atît de vastă, încît cel dintîi pare a căpăta deodată o însemnătate exagerată și care ne amuză. După cum a observat odată criticul Jules Lemaitre, în loc de a scrie : „În această grădină m-am jucat pe cînd eram copil", France pronunță cu gravitate ironică : „În această grădină am învățat, jucîndu-mă, să cunosc unele parcele ale bătrînului univers". Tonul gravității filozofice, în împrejurările cele mai mo-

deste, este unul din izvoarele ironiei lui France. Alteori, asociază aspecte umile cu situații mărețe și care le depășesc nemăsurat, încît contrastul obținut devine neapărat înveselitor. Privindu-și pisica, Sylvestre Bonnard îi spune : „Amilcar, prinț somnolent al cetății cărților, paznic nocturn ! Asemeni pisicii divine care a combătut pe necredincioși în Heliopolis în noaptea marii lupte, tu aperi împotriva mizerabililor rozători cărțile pe care bătrînul savant le-a dobîndit cu banul lui modest și cu un zel neostenit. În această bibliotecă protejată de virtuțile tale militare, dormi, o, Amilcar, cu moliciunea unei sultane. Căci reunești în persoana ta aspectul formidabil al unui războinic tătar cu grația îngreunată a unei femei din Orient." Puțini sînt artiștii care să fi scris o proză mai muzicală ca a lui Anatole France, cu o ușurință mai grațioasă. Vorbind despre stilul maestrului, Jean Jaurès a observat odată : „Proza franceză n-are, la nici un alt scriitor, mai multă ușurință și fluiditate. Cuvintele și-au pierdut, pentru a spune astfel, greutatea lor materială. N-au nici strălucire brutală, nici asprime, nici cîrlige, nici unghiuri. Ele alcătuiesc transparența cea mai curată. Totul se mișcă, idei, forme, ființe, într-o lumină atît de pură, atît de egală și cu o mișcare atît de ușoară, în curbe atît de armonioase și simple, încît realitatea cea mai precisă, cea mai minuțioasă, dobîndește ceva imaterial." Dar această artă adusă la un mare grad de perfecțiune își trage seva din cele mai adînci și mai sănătoase tradiții ale poporului și ale limbii lui. Răspunzînd anchetei unui scriitor al vremii, Charles Morice, într-un moment în care simbolismul înstrăina arta de realitățile naționale și de popor, Anatole France a spus : „Epocile cele mai frumoase ale artei au fost epoci de armonie și de tradiție. Au fost epoci organice. Nu era lăsat totul pe seama individului. Este puțin lucru un om și chiar un om mare, atunci cînd este lăsat singur. Nu se observă îndeajuns că un scriitor, chiar cînd este foarte original, mai mult împrumută de la alții decît inventează. Limba pe care o vorbește nu-i aparține ; forma în care-și toarnă cugetarea, odă, comedie, povestire, n-a fost creată de el : nu posedă pe seama sa nici sintaxa nici prozodia. Chiar cugetarea îi este suflată din toate părțile. Să avem înțelepciunea de a recunoaște : operele noastre sînt departe de a ne aparține cu totul. Ele cresc în noi, dar rădăcinile lor se întind în toate părțile solului care le hrănește. Să mărturisim deci că datorăm mult tuturor oamenilor și că publicul este colaboratorul nostru." Și în altă parte, vorbind despre limba literară : „Artistul cel mai savant este obligat să păstreze caracterul național și popular ; el trebuie să vorbească limbajul public. Dacă vrea să-și croiască un idiom particular în idiomul concetățenilor săi, dacă socotește că poate să schimbe în voie sensul și raportul cuvintelor, va fi pedepsit din pricina orgoliului și impietății sale. Întocmai ca lucrătorii turnului Babel, acest meșter nedibaci al limbii lui materne nu va fi înțeles și de pe buzele lui se va desprinde numai nu murmur confuz."

Observațiile acestea rezumă și explică marele prestigiu și profunda influență a operei lui Anatole France, artist al țării, al orașului și al limbii sale, înfrățit cu soarta poporului său în toate aspirațiile acestuia către dreptate și libertate. Din aceeași pricină, opera lui Anatole France a găsit audiență și a trezit dragoste și admirație în toate țările, în toate cetățile și la toate popoarele care continuă să lupte pentru justiție și descătușare.

1956

ETIC ŞI ESTETIC LA GORKI

Cînd Alexei Maximovici Peşkov, viitorul Maxim Gorki, ciudatul tînăr cu o statură uriaşă dar firavă, despre care se ştia că străbătuse pe jos întinse regiuni ale Rusiei, trecuse prin închisorile politice ale ţarismului şi purta cu el faima unei existenţe furtunoase, ajunge să-l cunoască pe scriitorul Vladimir Korolenko, la îndemnul căruia scrie prima sa povestire mai însemnată — un episod din viaţa vagabondului Celkaş, fostul său vecin de pat în spitalul din Nikolaev — generosul şi inteligentul Korolenko se aşază călare pe scaunul său şi-i spune : „Nu este rău deloc. Te pricepi să creezi caractere ; personajele d-tale vorbesc şi se mişcă singure ; nu te amesteci nici în jocul sentimentelor nici în firul gîndirii lor. Nu oricine izbuteşte să facă lucrul ăsta. Şi ceea ce mi se pare mai de seamă este că ştii să preţuieşti omul aşa cum este el. Ţi-am spus că eşti un realist." Dar, după o clipă de reflecţie, Korolenko adaugă : „Dar în acelaşi timp eşti un romantic".

Scena ne-a fost povestită de Gorki. Formula realismului romantic a fost deci pronunţată în cursul acestei convorbiri, dincolo de care Gorki începe viaţa unui scriitor revoluţionar, cu un rol care n-a încetat să crească în propria lui ţară şi în literatura întregii lumi.

Realismul romantic şi revoluţionar îşi trage numele din faptul că observaţia lumii se îmbină în el cu viziunea transformării ei după principii etice şi politice. Este drept să spunem că nu există mare creaţie literară în temelia

căreia să nu fie săpată o anumită concepţie etică şi care să nu trimită lumii un mesaj. Dar, în timp ce morala marilor creaţii rămîne adeseori contemplativă, în formula lui Gorki ea dobîndeşte un caracter activ şi se manifestă ca o putere revoluţionară a lumii. Care sînt îndrumările de căpetenie ale eticii lui Gorki ? Vom încerca în cele ce urmează să înfăţişăm cîteva din acestea fără a năzui să reconstituim întregul sistem. Cînd operele lui Gorki apar mai întîi, impresia trebuie să fi fost deosebită şi pentru motivul să ele dădeau o soluţie originală unei probleme rămasă deschisă în literatura lumii. Pornind de la teme înrudite, viziunea desprinsă din primele povestiri ale lui Gorki se deosebeşte profund de aceea a unor scriitori anteriori. Omul din afara sau din marginea societăţii a fost un tip al romantismului şi incarnările lui succesive de rebel sau de scelerat, morţii civili, declasaţii, indivizii urmăriţi de justiţie, inşii constrînşi să trăiască sub masca sau cu identitatea pierdută, reveniţi în mijlocul familiilor îngrozite, locuitorii subterani ai marilor capitale, primitivii aşezaţi în imediata vecinătate a civilizaţiei şi care ameninţă s-o invadeze şi s-o nimicească, toate aceste figuri ale faunei criminalistice moderne, printre care apăreau uneori întruchipările unei mari purităţi, au zguduit şi au smuls multe lacrimi cititorilor sensibili din epoca romantică şi de mai tîrziu. Jean Valjan al lui Hugo, Vautrin şi colonelul Chabert al lui Balzac, personajele din *Misterele Parisului* de Eugène Sue, Fedia Protasov din *Cadavrul viu* al lui Tolstoi, dar şi numeroase alte personaje din romanele „poliţiste" ale lui Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, Paul Féval, Xavier de Montépin, toţi aceştia şi atîţia alţii apar în generaţii succesive, începînd din primele decade ale romantismului şi pînă tîrziu, către sfîrşitul secolului. Din toţi se ridică un aspru rechizitoriu împotriva claselor exploatatoare ale societăţii, care, făcînd să funcţioneze prejudecăţile sau justiţia lor mioapă, închizîndu-se cu egoism în cercul straşnic păzit al ipocrizei lor, izolează la marginea societăţii o clasă de oameni cu adevărat primejdioşi. Societatea burgheză care i-a stigmatizat vede cum fierul roşu se întoarce ca o armă răzbunătoare în mîinile acestor proscrişi şi rebeli.

Sfera acestor motive decăzuse cu totul în Occident cînd Gorki asociază cu „vagabonzii“ săi o nouă poezie, făcută dintr-o minunată consonanță cu natura, în mijlocul căreia ei trăiesc liberi, fără prejudecăți, ascultînd de impulsurile nobile ale inimii lor, organizînd o etică nouă, mai pură, mai umană. „Omul natural“ al lui Rousseau nu mai trebuia căutat departe, în preriile Americii sau pe țărmurile insulelor Antile. Gorki ne arată că oamenii naturali se găsesc printre noi, în forma tuturor acelora pe care societatea burgheză, neabsorbindu-i, ei se păstrează ca rezerva regeneratoare a omenirii. Vagabonzii lui Gorki nu sînt, deocamdată, respinșii marilor capitale, produsele de dezasimilare ale vieții industriale moderne. Chiar cînd trăiesc în marginea orașelor mai mari sau în porturi, rămîn în atingere cu natura, poposesc pe țărmurile apelor; existența lor se menține, uneori, în formele tradiționale, sentimentele lor sînt pioase, vorbesc limba plină de sevă a poporului. Nu sînt produsele degradate ale societății burgheze, ci reprezentanții poporului etern, naiv și pur. Ascultați vorbind pe bunica, fiica unei cerșetoare, într-una din paginile neuitate ale *Amintirilor din copilărie*: „Eu am crescut orfană. Mama a fost o ființă fără rost în viață, o ființă schiloadă. În tinerețe a speriat-o un boier. De frică s-a aruncat pe fereastră, și-a rupt o coastă, și-a scrîntit un umăr. De aceea mîna dreaptă, cea mai de trebuință, i s-a uscat. Și doar era o strașnică meșteră de horbote. A ajuns să nu mai fie boierilor de nici o trebuință și i-au dat drumul; trăiește, i-au zis, cum îi ști. Dar cum să trăiești fără mîini? Și a plecat prin lume să ceară mila oamenilor. Dar pe acea vreme oamenii trăiau în mai multă îndestulare, erau mai buni vestiții dulgheri și dantelierele din Balahno, oameni tot unul și unul! Umblam noi așa, amîndouă, toamna și iarna prin oraș, iar cînd arhanghelul Gavril făcea vînt cu sabia și alunga iarna, cînd primăvara îmbrățișa pămîntul, porneam cît mai departe, unde ne duceau ochii.“

O undă de evlavie poartă pe acești oameni în veșnică migrațiune. Ei sînt vechea generație a vagabonzilor, cerșetori rituali, ultimii nomazi. În generațiile următoare apare mașina, și nomazii idilici de altădată devin proletarii moderni. Omul începe să simtă conflictul dintre el și

orînduirea care-l oprimă, și el reflectează cu sarcasm la felul de a fi al mașinii create și slujite de el, dar care-l apasă și-l strivește. Iată-l pe noul proletar privind forfota ucigătoare a marelui port. Comparația pasajului anterior cu cel care urmează dă măsura schimbării produse în societatea omenească, oriunde a apărut revoluția tehnică și industrială, exprimind-o cu o mare elocvență: „Vase gigantice și grele șuieră sub presiune, oftează adînc și în fiecare sunet produs de ele se aude o notă de dispreț pentru siluetele cenușii și prăfuite ale oamenilor, care se tîrăsc pe covertele lor, umplîndu-le calele adînci cu produse ale muncii lor de robi. Șirurile lungi de muncitori, care duc pe umerii lor mii de puduri de grîne în pîntecele de fier al vapoarelor, ca să cîștige cîțiva funți de pîine ce se face din aceleași grîne, sînt așa de caraghioase încît îți vine să rîzi cu lacrămi. Oamenii jerpeliți, asudați, buimăciți de oboseală, de zgomot și de arșiță și mașinile create de acești oameni, mașini care străluceau în rotunjimea lor în soare și pînă la urmă erau puse în funcție nu de aburi, ci de mușchii și de sîngele creatorilor lor — în această comparație era un poem de crudă ironie.“

Nervii proletarului sînt torturați. Paroxismul tensiunii creează viziunea unei catastrofe care ar putea readuce pacea naturii inocente: „Zgomotul te apăsa, praful îți irita nările și te orbea, arșița îți frigea trupul și ți-l istovea, iar totul în jurul tău părea încordat parcă își pierdea răbdarea, era gata să se producă o catastrofă grandioasă, o explozie, după care aerul împrospătat ți-ar fi îngăduit să respiri ușor, liniștea s-ar fi înstăpînit pe pămînt, iar praful și zgomotul asurzitor, care te împing la tristețe și la furie, ar fi dispărut. Atunci, în oraș, pe mare și în cer, ar fi fost liniște și claritate, ar fi fost plăcut...“

Vagabondul Celkaș, un hoț de porturi, refuză destinul pe care munca modernă îl hărăzește omului în regimul exploatării lui. El este un dezintegrat, un om pe seama lui, care își croiește singur drumul vieții în marginea societății, deocamdată fără nici o conștiință de solidaritate cu ceilalți oameni din clasa lui. Scriitorul îl așază într-un contrast expresiv cu băietanul de la țară, apărut

şi el în infernul portului, dar care visează să se întoarcă acasă, să-şi cumpere casă şi vite, să se căsătorească şi să-şi muncească pămîntul, aşa cum au făcut-o toţi strămoşii lui. Proletarul anarhist şi ţăranul tradiţionalist ancorat în vechile forme sociale, încheie un pact de o zi. Dar cînd furtişagul pe care ei îl comit în liniştea nopţii, strecurîndu-se printre siluetele vapoarelor adormite, îi aduce lui Celkaş o însemnată sumă de bani, el nu pregetă s-o dăruiască în întregime tovarăşului său, care i-o cerşeşte ca pe cheia fericirii lui. Libertăţile pe care şi le luase faţă de societate îi creează lui Celkaş libertate faţă de sine însuşi, faţă de străvechea avariţie a omului. Legat de formele vechi ale societăţii, ţăranul Gavrila este înlănţuit de instinctele lui. Generozitatea lui Celkaş este a dispreţului, dar ea conţine premisele evoluării omului arhaic către aşezări noi de viaţă. Rousseau căuta pe „omul naturii" printre exemplarele speciei noastre dinaintea proprietăţii individuale. Lui Gorki, într-o primă fază a creaţiei lui, i se pare că-l găseşte printre simplii negatori ai vechii societăţi, şi figura acestora capătă în ochii lui, un sens eroic.

Este una din cele mai interesante probleme de literatură şi psihologie urmărirea chipului în care se organizează etica acestui om eliberat prin revoltă şi negaţiune, vagabondul-erou al lui Gorki. Scriitorul frînge odată o lance împotriva vechilor morale, convinse că pot îmbunătăţi oamenii prin predica lor. Este cazul povestirii umoristice *O întîmplare cu paftale*, în care unul din vagabonzii care lucraseră pentru o doamnă evlavioasă, restituindu-i acesteia paftalele de argint pe care tovarăşii săi le smulseseră dintr-o bucoavnă sfîntă, este reţinut pentru a asculta predica menită să-l aducă pe „calea cea bună" în timp ce foamea îl chinuieşte şi veselii tovarăşi îl aşteaptă. Etica nu este pentru Gorki învăţătură din carte, ci una din formele de expresie a vieţii înseşi. Împreună cu alţi gînditori moderni, el contestă valoarea moralelor întemeiate pe autoritate, impuse prin comandament. Morala lui Gorki este a vieţii ; ea atinge valorile ei cele mai înalte prin expansiune entuziastă. Vechile

morale se constituiau împotriva vieţii ; ele credeau că trebuie să i se opună şi s-o combată pentru a obţine victoriile ei. Rigorismul kantian este, poate, punctul cel mai îndepărtat al tuturor eticilor care socotesc că se pot constitui, nu numai independent de tendinţele naturale ale omului, dar chiar împotriva lor. Fapta bună, afirma Kant, apare numai atunci cînd triumfă asupra unei înclinaţii fireşti. La polul opus stau eticile pentru care binele este forma în care viaţa se afirmă într-una din potenţele ei cele mai înalte. „Vagabonzii" lui Gorki vor fi deci buni şi generoşi prin vitalitatea lor, prin conştiinţa prisosului de forţă dăruită.

Schimbarea aceasta de poziţie determină consecinţe dintre cele mai interesante în problema muncii. Lumea modernă a cîştigat stimă pentru munca omului ; vechiul sentiment al dispreţului pentru muncă, cultivat de antici, ca şi concepţia religioasă a muncii ca urmare a unui blestem divin, au dispărut din conştiinţa omenirii. Stima pentru muncă, aşa de explicabilă într-o civilizaţie în care toate aşezările sînt obţinute prin efortul organizat al omului, rămîne însă un sentiment moderat. Moraliştii au îndemnat adeseori pe oameni să muncească, dar nu să se depăşească muncind. Munca a fost recomandată ca o obligaţie care încetează acolo unde exigenţele întreţinerii se termină. Dacă este însă vorba să ceri omului un efort multiplicat şi eroic, aşa cum poate deveni necesar atunci cînd trebuie creată o civilizaţie nouă sau cînd trebuie remediate consecinţele unei îndelungi epoci de exploatare şi înapoiere, vechile morale nu puteau să formuleze nici un îndemn cu toată consideraţia lor respectuoasă pentru muncă. Eroismul muncii este o idee rămasă necunoscută moralelor mai vechi. Îl descoperă însă eroii lui Gorki, ca sentimentul unei beţii ignorate altădată şi ca revelaţia unei forţe ascunse în firea omului, a cărei erupţie poate schimba faţa lumii. Există în această privinţă o pagină în *Amintirile* lui Gorki, care alcătuieşte un document unic în istoria ideilor :

„Îmi amintesc foarte bine, povesteşte Gorki, ziua în care am simţit pentru întîia oară poezia eroică a muncii.

La Kazan, un mare şlep încărcat cu mărfuri persane se izbise de o stîncă şi fusese găurit. O companie de transporturi mă degajă pentru a descărca şlepul. Era în luna septembrie, vîntul sufla din sus, valurile mohorîte săltau pe fluviul cenuşiu, iar vîntul smulgîndu-le cu furie crestele, stropeau cu picuri îngheţaţi. Hamalii, vreo cincizeci de oameni tăcuţi, se instalaseră pe puntea unui şlep gol, învelindu-se cu rogojini şi cergi. Şlepul era tras de un mic remorcher care azvîrlea în ploaie jerbe roşii de scîntei. Seara cădea. Cerul umed şi plumburiu se întuneca, coborîndu-se deasupra fluviului. Oamenii mormăiau şi înjurau, blestemînd ploaia, vîntul şi viaţa ; se tîrau leneş pe punte, încercînd să se protejeze împotriva frigului şi umezelii. Mi se părea că oamenii ăştia adormiţi vor fi incapabili să muncească şi să salveze încărcătura primejduită.

Spre miezul nopţii ajunserăm în apropierea vasului eşuat ; şlepul gol abordă pe cel plin de mărfuri ; cel mai bătrîn dintre hamali, un moşneag dîrz, cu faţa ciupită de vărsat, cu privirile şi nasul de vultur, smulgîndu-şi de pe scăfîrlia chealǎ şapca udă, strigă cu o voce ascuţită de femeie :

— Rugaţi-vă, băieţi !

În întuneric, pe puntea şlepului, hamalii adunaţi într-o grămadă neagră începură să mormăie ca urşii şi bătrînul, sfîrşind rugăciunea înaintea tuturor, strigă :

— Aduceţi felinarele. Hai, voinicilor, arătaţi cum ştiţi voi să munciţi. Cu ajutorul Domnului, să începem !

Şi oamenii greoi, leneşi şi pătrunşi de umezeală arătară cum „ştiau ei să muncească“, se azvîrliră pe punte şi în magaziile şlepului avariat, cu strigăte şi glume. Saci de orez, colaci de stafide, baloturi de blănuri zburau în jurul meu, ca nişte perne de puf ; siluete masive alergau, se încurajau unele pe altele cu urlete, şuierături şi vorbe de ocară. Îţi venea greu să crezi că aceşti oameni greoi şi mohorîţi, care cu cîteva clipe mai înainte înjurau cu turbare viaţa, ploaia şi vîntul, erau în stare să lucreze cu atîta uşurinţă şi voioşie. Ploaia deveni mai biciuitoare, mai rece, vîntul mai violent smulgea cămăşile azvîrlind

poalele lor peste capete şi dezvelind pîntecele. În întunericul umed, la slaba lumină a celor şase felinare, o mînă de oameni negri se agitau, tropăind surd pe puntea vasului. Ei lucrau ca şi cum ar fi fost înfometaţi de muncă şi ca şi cum ar fi aşteptat de multă vreme plăcerea de a jongla cu saci de o sută de kilograme şi de a alerga cu baloturi în circă. Lucrau, jucîndu-se cu vesela pornire a copiilor şi cu acea beţie voioasă a acţiunii pe care numai sărutările femeii o întrec în dulceaţă.

...Prindeam sacii, îi căram şi-i azvîrleam, mă înapoiam în fugă şi apucam un altul, şi mi se părea că împreună cu tot ce mă înconjoară eram purtat de volutele unui dans furios şi că toţi oamenii ăştia erau capabili să muncească, astfel, teribili şi veseli, fără odihnă, luni şi ani întregi, prinzînd oraşul de clopotniţele şi minaretele lui, pentru a-l duce unde ar fi dorit.

Am trăit în noaptea aceea într-o bucurie pe care n-am mai încercat-o niciodată şi sufletul mi-era iluminat de dorinţa de a-mi petrece întreaga viaţă în extazul pe jumătate nebunesc al acţiunii.“

Această pagină romantică şi profetică, în care cititorul simte ceva din fiorul făgăduinţelor pe care le poartă cu sine descătuşarea întregului dinamism al muncii, ajunsă la conştiinţa eroică de sine, fixează numai unul din aspectele eticii spontane a lui Gorki. Alături de acest aspect, şi de nenumărate ori, se afirmă fericirea în mijlocul naturii frumoase, din care provin toate puterile regeneratoare ale vieţii. Naturii îi aparţin şi fiinţele tinere, sănătoase şi pure, cărora li se adresează închinarea lui Gorki şi a oamenilor lui. Religia şi morala acestora au adeseori o coloratură estetică. Revelaţia frumuseţii lumii, ca suport moral al vieţii, provine pentru scriitorul nostru din învăţămintele primordiale ale bunicii.

„Pînă la apariţia ei, ni se spune, eu parcă dormeam, cufundat în întuneric ; dar se arătă ea, mă trezi, mă scoase la lumină, mă învălui, ca printr-un fir neîntrerupt, într-o ţesătură multicoloră, şi deodată deveni pentru toată viaţa prietena mea, fiinţa cea mai înţeleasă şi scumpă inimii mele. Numai admiraţia ei dezinteresată

pentru întreaga lume m-a mîngîiat, înzestrîndu-mă, în greutățile vieții, cu o mare putere.

— Ia privește cît e de frumos, zicea bunica la tot momentul, trecînd de la un bord al vaporului la celălalt, și întreaga-i ființă se lumina; ochii i se lărgeau de bucurie. Adesea, contemplînd malul, uita de mine: sta lîngă bord, cu mîinile încrucișate pe piept, zîmbea în tăcere, cu lacrimi în ochi. O trăgeam de fusta de percal neagră cu flori.

— A, tresărea bunica. Mi se pare c-am dormit și am visat.

— Dar de ce plîngi?

— De bucurie, dragă, și de bătrînețe, zicea zîmbind. Sînt doar bătrînă, am trecut de șaizeci de ani... s-a dus..."

Celkaș, omul liber prin orgoliu și dispreț, neștiutor de limită și lege, regăsește armonia și se umanizează la atingerea frumuseților naturii: „Cînd era pe mare, avea un sentiment de vastitate și căldură. Cuprinzîndu-i sufletul, simțirea aceasta îl curăța, în oarecare măsură, de murdăria vieții. Celkaș prețuia acest lucru și-i plăcea să se vadă mai bun în împărăția apei și aerului, unde cugetările despre viață își pierd ascuțimea, iar viața însăși, prețul. Zgomotul ușor al răsuflării adormite a mării plutește lin și sufletul ei necuprins liniștește sufletul omului, îi îmblînzește cu duioșie pornirile rele și naște în el visuri puternice." În rătăcirile sale, vagabondul găsește undeva, prin părțile Caucazului, o femeie cuprinsă de durerile facerii, abătută într-un boschet. După ce, înfrîngînd pudorile femeii, călătorul o slujește ca bunul samaritean, mama își ia pruncul în brațe și pornește slăbită. Un copil născut pe un drum pierdut, o ființă plăpîndă azvîrlită de natură într-un loc străin, printre oameni necunoscuți! Dar este o zi de vară, plină de culori și, în mijlocul splendorii universale, mama simte că mica ei creatură este asigurată. Femeia își rotește ochii împrejur și, adresîndu-se tovarășului întîmplător, îi spune: „Doamne, ce frumusețe, ce frumusețe! Aș merge tot așa, aș tot merge pînă la capătul lumii, iar el, băiețașul, să tot crească, să crească în voie la pieptul mamei." Douăzeci și șase de tineri, lucrînd într-o brutărie dintr-un subsol umed și întunecos, înjosiți de aspra lor muncă, trăind aproape fără gînduri, se îndrăgostesc cu toții de o singură fată. Este o dragoste curată. Cum nimeni nu o dorea pentru sine, o puteau iubi toți împreună. „Cu Tania nu vorbeam niciodată urît, ne spune povestitorul. Nici unul dintre noi nu și-a permis vreodată nu numai s-o atingă cu mîna, dar nici măcar să-i spună vreo vorbă neîngăduită. Poate pentru că fata nu rămînea niciodată mai mult cu noi. Poate că pricina sta în faptul că Tania era frumoasă, iar tot ce este frumos stîrnește pînă și respectul celor mai brutali dintre oameni. Deși munca noastră de ocnași ne îndobitocise, rămăseserăm oameni și, ca toate ființele omenești, nu puteam trăi fără să ne închinăm cuiva."

Frumusețea introduce deci în sufletul omului iubire și încredere în lume, îi moderează delirul orgoliului, îi aduce pe buze șoapta fericirii, elimină pornirile rele, îl purifică și-i apleacă fruntea în gestul închinării. Frumosul poate fi deci regulatorul vieții morale. În această privință Gorki gîndește ca atîția din marii clasici ai lumii, ca Platon și Goethe. El depășește însă moralele estetice ale clasicismului atunci cînd trebuie să-și spună că spectacolul frumuseții nu este suficient totdeauna și că, dacă brutalitatea sau numai mediocritatea umană împiedică de atîtea ori ca raza frumuseții să pătrundă în sufletul oamenilor și să-i purifice,[1] înseamnă că oamenii trebuie transformați: „A fi om și a trăi pe pămînt e o funcțiune minunată, reflectează povestitorul odată. Vezi atîtea lucruri frumoase, inima îți palpită de o chinuitoare dulceață, într-o mută încîntare de frumos! E adevărat că uneori îți vine greu, pieptul ți se umple de o ură arzătoare și tristețea îți suge cu lăcomie sîngele inimii dar și soarele se întristează uneori, privind oamenii; a muncit atîta pentru ei, însă bipezii nu i-au prea reușit... Sînt, firește, și destui oameni buni, dar ar trebui reparați sau chiar refăcuți." Oamenii trebuie transformați pentru a-i face deopotrivă cu soarele, creatorul vieții și al lor.

Străvechiul mit al soarelui generator revine ca o îndepărtată amintire, aproape pierdută, în drama lui Gorki,

[1] În textul de bază: fructifice (n. ed.).

Copiii soarelui. Ştiinţa nu confirmă oare mitul străvechi ? Biologul Protasov face această descoperire. Bucata de albumină din care s-au dezvoltat toate speciile, şi specia omului în cele din urmă, s-a născut sub razele calde ale soarelui. „Sîntem copiii soarelui ! exclamă Protasov. El străluceşte în sîngele nostru, el naşte idei mîndre, de foc, luminînd întunecimea nedumeririlor noastre, el e un ocean de energie, frumuseţe şi bucurie care ne îmbată sufletele." În casa lui Protasov coexistă două lumi : *Copiii soarelui*, savantul Protasov, soţia lui, Elena, sculptorul Vaghin. Alături de ei, fiinţele neluminate, opace la lumina soarelui, oamenii care se îmbată şi-şi torturează femeile, produsele unui trecut de oprimare şi înjosire.

„Copiii soarelui" profesează o morală estetică : „Dimitrie Sergheevici, i se adresează Elena unuia din personajele dramei, viaţa e grea şi ea oboseşte deseori pe om... Viaţa e brutală, nu ? Cum ar putea să se odihnească sufletul ? Frumosul e rar, dar cînd e frumos cu adevărat mă încălzeşte, ca soarele care luminează deodată o zi mohorîtă... Trebuie ca toţi oamenii să înţeleagă şi să iubească frumuseţea ; atunci îşi vor construi pe ea morala... atunci îşi vor aprecia faptele ca frumoase sau urîte... şi numai atunci viaţa va fi frumoasă." Protasov şi Vaghin n-au nici o îndoială cît priveşte destinul solar al omenirii. Numai Liza, sora bolnavă a lui Protasov, cuprinsă de delirul groazei, adevărată Cassandră modernă, ştie că cei mai mulţi oameni au pierdut amintirea originii lor solare şi că, pentru cei ce trăiesc în întunecime, nu morala frumuseţii, ci a dreptăţii trebuie să intervină. Profeţiile Lizei nu sînt decît prea confirmate, atunci cînd holera care izbucneşte în oraş produce o răzmeriţă şi „copiii soarelui" sînt ameninţaţi să fie măcelăriţi. Au înţeles oare Protasov şi Vaghin că oamenii aveau mai multă nevoie de dreptate decît de frumuseţe şi că, numai în aşezările drepte ale cetăţii, ei se pot împărtăşi de la acea lumină a spiritului care să trezească în ei amintirea descendenţei lor solare ? Sfîrşitul dramei, care se constituie pînă la urmă ca o satiră a inteligenţei contemplative, străină de mulţimile omeneşti şi de aspiraţiile lor către justiţie şi libertate, nu lasă nici o îndoială în această privinţă.

Întocmai ca la toţi marii scriitori ai literaturii universale, există şi în Gorki o complexitate greu de dominat. Totuşi, oricare ar fi multiplicitatea tendinţelor care se degajează dintr-o operă întreagă, se poate stabili o ierarhie între ele, şi, în ce-l priveşte pe autorul *Mamei*, nu este îndoială că inspiraţia socială, evocarea omului care construieşte viitorul comunităţii umane este cel mai de seamă obiectiv al său.

1954

MARCEL PROUST

Publicarea operei lui Marcel Proust în traducerea ei românească este un mare eveniment al limbii și literaturii noastre. Desigur, se va spune, cunoștința limbii franceze este destul de răspîndită printre noi, încît publicul românesc va prefera oricînd să se apropie de versiunea originală a vestitei opere decît s-o citească în tălmăcirea ei, oricît de abilă. Observația este menită mai degrabă să explice întîrzierea lucrării, pe care alte popoare au făcut-o de mult, decît să infirme valoarea și necesitatea ei. Căci, în afară de faptul că nu numai necunoscătorii limbii franceze, dar și acei care, printre noi, și-au însușit-o cu oarecare temeinicie, vor găsi interesant să urmărească echivalențele românești ale lui Proust, lucrarea care începe să apară astăzi înseamnă încercarea diligentă și îndrăzneață de a extinde și adînci posibilitățile graiului nostru, pentru a-l face capabil să exprime reprezentările unei fantezii evocatoare și nuanțele unei gîndiri atît de subtile, încît întreaga lume contemporană a recunoscut, în opera marcată prin aceste calități, un fenomen literar de o însemnătate unică și hotărîtoare.

În căutarea timpului pierdut (A la recherche du temps perdu, 16 vol., 1913–1927) este opera unui autor parizian care, după o tinerețe petrecută în saloanele metropolei și după o activitate publicistică prin cronicile sale în ziarul *Le Figaro*, prin traducerile și comentariile sale din John Ruskin, nu dăduse o idee suficientă despre neobișnuita lui înzestrare, se concentrează, în timpul celor din urmă cincisprezece ani ai vieții și într-o claustrare dureroasă și fanatică, asupra unei mari lucrări epice și memorialistice, din care formula acestor două genuri literare trebuia să apară profund renovată și cu o neegalată putere de înrîurire asupra artei de a evoca și povesti în literaturile naționale cele mai deosebite. Autorul era un spirit disert, sociabil, foarte cultivat, plin de grație cuceritoare, după cum o dovedesc nenumăratele amintiri ale foștilor lui prieteni, reveniți cu uimire și emoție către amintirea lui îndată ce moartea prematură îndepărtase satisfacțiile gloriei din perspectivele aceluia care începuse să se bucure de ea și care o dorise atîta. Vechea artă a sociabilității franceze, acea artă făcută din finețe psihologică, din puterea de a observa pe alții și de a se supraveghea pe sine, din nenumărate fapte de stăpînire, chiar în acțiunea orgolioasă de a se impune și afirma, acea artă a cuvîntului, a gustului și atitudinii, extrem de delicată pentru că se realizează aproape numai prin implicațiile cele mai ascunse ale mijloacelor noastre de expresie, și foarte riguroasă, pentru că dă loc la codificările cele mai stricte, această artă, care este în același timp o știință minuțioasă și o tehnică dintre cele mai ingenioase, produsese în Marcel Proust, copilul a două rase vechi și moștenitorul unei tradiții morale și literare, formată în practica seculară a vieții de curte, a saloanelor, a diplomației și a confesionalului, pe unul din reprezentanții ei cei mai caracteristici. O boală care își făcuse apariția încă din copilăria autorului și care nu încetase de-atunci să se agraveze, chinuitoarele și frecventele crize de astm, dînd complexiunii sale fizice o mare gingășie și regimului său de viață un fel straniu și cu totul nefiresc, întrerupe în cele din urmă legătura scriitorului cu lumea de care îl legau înclinările sale către plăcerea prin sociabilitate și o foarte vie curiozitate intelectuală. Opera lui Proust, compusă în timpul acestei izolări silite, este deci un produs de compensație. Neputînd să-și trăiască viața în direcția viitorului, Proust este adus să și-o retrăiască, s-o recîștige din trecut. Împiedicat să-și îmbogățească experiența, să-i adauge noi sectoare, este obligat să reflecteze la aceea adunată pînă atunci. Cîștigurile anilor petrecuți în

pat, în camera căptușită cu plută, unde nici o influență tulburătoare din afară nu mai putea pătrunde, nu se adună deci în suprafață, ci în adîncime. Trăindu-și viața pentru a doua oară, el o face mai lucid, cu o știință mai deplină a motivelor care l-au mișcat pe sine sau care i-au determinat pe alții. Darul de a coborî în sine dobîndește la el puteri aproape monstruoase și, împreună cu lungile răgazuri ale contemplației introspective, izbutește să pătrundă în straturi din ce în ce mai adînci ale persoanei sau să grupeze amintirile și impresiile în configurații nemaiîntîlnite, după afinitățile lor rareori simțite și rareori exprimate.

În căutarea timpului pierdut mai are însă și un alt înțeles. Ceea ce cucerește scriitorul în lucrarea de explorare a propriului său trecut nu este numai unica formă de existență îngăduită lui, dar și adevărul lucrurilor și al ființelor, singurul adevăr accesibil spiritului omenesc și pe care nu ni-l mai dăruiește, din cînd în cînd, decît arta, înțeleasă ca acel fel de cunoaștere care cuprinde, dincolo de convențiile limbii și de simbolurile inteligenței, individualitatea fermecătoare a aparențelor. Privim îndeobște lumea prin reprezentările noastre generale despre ea și ne amintim experiențele de altădată într-un chip care lipsește imaginile lăsate de trecut de accentul lor individual, de căldura și semnificația intimă a lucrurilor trăite altădată. Uneori însă, prin grația nu știu cărei libertăți interioare, vălurile sînt sfîșiate, simbolurile generale ale limbii și inteligenței sînt eliminate și subconștientul ne predă chipul virginal al realității trecute, împreună cu senzația infinit delectabilă a unei jubilări interne. Este o mare deosebire între a-ți aminti, așa cum ai făcut de nenumărate ori, un fapt oarecare al trecutului, păstrat în depozitele memoriei ca o cunoștință impersonală despre el, și altceva a simți erupția în conștiință a trecutului trăit, pulsînd încă de viața lui de altădată. Este o mare deosebire între memoria-habitudine și memoria involuntară. Diferența teoretică a pregătit-o Bergson și renumitele lui analize par a fi avut un adînc răsunet asupra lui Proust. În pagini de o mare frumusețe, Proust a evocat de mai multe ori aceste clipe ale revelației, cînd jocurile amintirii oferă conștiinței senzația

realității trăite, pe care nu atît prima întîlnire cu ea cît abia pescuirea ei din noianul memoriei ne-o poate dărui cu adevărat. Căutînd timpul pierdut, Proust regăsește deci realitatea însăși și lucrarea memorialistică are, pentru el, interesul unei experiențe metafizice.

Printre diferiții autori de memorii și confesiuni sînt unii care le-au întreprins pentru a-și învinovăți epoca sau pentru a se acuza pe ei înșiși, nădăjduind mîntuirea lor în viața de dincolo sau pacea conștiinței lor de pe acum, prin actul acestei autoflagelări, alții care au vrut să dovedească relele ce au putut decurge pentru vremea lor din faptul că părerea lor n-a fost ascultată, alții pentru a stabili un exemplu în favoarea descendenților, alții pentru a ilustra, prin mărturisirea mizeriei lor, mizeria însăși a condiției umane, alții pentru a arăta fericita potrivire a întîmplărilor vieții, planul ascuns al unei existențe umane din care se desprinde atenția binevoitoare a Providenței sau armonia fericită a Naturii, alții pentru a reține simpla amintire a trecutului sau pentru a oferi viitorului un document și pentru a-l ajuta în dificultățile lui de viață, care ar putea repeta pe ale autorului, alții numai pentru plăcerea de a umple cu evocarea trecutului momentele de vid și de urît ale omului îmbătrînit și care, retras din vîrtejurile vieții, simte că nu-i mai rămîne decît să și le reamintească pe ale trecutului. Sînt rare memoriile sau confesiunile care să nu-și propună o finalitate practică, un folos pentru alții sau pentru autorul lor. Motivele acestea sînt deopotrivă prezente, laolaltă sau numai unele din ele, în opere ca aceea a lui Augustin, a lui Grigore din Nazianz, a lui Rousseau, a lui Goethe, a lui Casanova, a lui Tolstoi, a lui Kropotkin sau a lui Nietzsche. Nu este nici unul din aceștia care să nu fi dorit să însumeze o experiență, să ofere o învățătură sau cel puțin să-și acorde o plăcere și o mîngîiere în zilele mohorîte ale bătrîneții. Proust nu dorește însă nici să dea o lecție de morală timpului său, el nu vrea să se amelioreze pe sine sau pe alții, nu năzuiește să se arate nici mai bun nici mai rău decît a fost, nu urmărește să înscrie o pagină în arhiva istoriei, nici să provoace la reflecții generale asupra soartei omului, nici să

închine un imn Naturii sau Divinității, nici să-și consoleze răgazurile dureroase ale bătrîneții sau ale bolii. Într-un anumit fel, memoriile, adeseori „voalate" ale lui Proust, nici nu sînt o „operă", în înțelesul unui lucru plăsmuit pentru alții, așa cum orice produs al științei sau îndemînării noastre, îndată ce se desparte de noi, intră în circulația de bunuri a întregii omeniri. „Opera" lui Proust este, în primul rînd, o formă a vieții sale, o experiență deschisă și ațintită către captarea realului, pe care înțelege că nu-l poate cuprinde decît prin grația dezinteresată a memoriei. Paginile lui Proust nu se opresc, așadar, în fața unor concluzii și interesul lor nu stă în ceea ce ele ne „învață", ci în ceea ce ele ne „revelă" și în metoda de cunoaștere pe care ne-o comunică.

Disociate de orice finalitate practică, memoriile lui Proust nu sînt luminate decît cel mult de idealul artistic. Dincolo de realitate, scriitorul nu descoperă o țintă a aspirației umane și astfel, peste marea mulțime de ființe, înțelese în mobilele care le mișcă, în vanitățile și umilințele lor, dincolo de aspra lor goană după plăcere, mai departe decît dorințele și posesiunile lor, nu se deschide drumul vreunei bune-voințe și nu se arcuiește cerul vreunei speranțe. Lumea lui Proust, făcută din rămășița aristocrației franceze, care își joacă vechile ei forme de viață acum cînd rosturile ei de altădată nu mai există, această lume conține și pe sateliții aristocrației, scriitorii ei și burghezia „snobă", aspirînd la condiția ei și substituindu-i-se, în noua formă a salonului liberal și dreyfusard, în care patroni, îmbătrîniți și degenerați, disprețuitori altădată, vin acum să decoreze cîte un fotoliu ; această lume mai cunoaște, în fine, și burghezia mai temeinică a provinciei, din spița căreia scriitorul însuși descindea și pe care îi place s-o ilustreze prin cîteva ființe iubite, redate însă cu o tandrețe fără speranță, pentru că dincolo de ele și prin ele nu se deschide nici o cale mai generală pentru oameni. Nimeni nu trăiește, nu suferă și nu luptă, în lumea lui Proust, pentru vreo cauză mai mare, afară doar de artiști. Cînd simpatia autorului îmbrățișează vreo ființă crescută pe vechiul trunchi al burgheziei provinciale, el o face numai pentru resemnarea ei în împlinirea sarcinii modeste, în cercul cald

dar limitat al familiei. Numai artiștii par a lumina o zare pentru ceilalți oameni. Lumea lui Proust este, în genere, apăsată de o mare tristețe și împrejurarea apare cu atrocitate la finele operei (*Le temps retrouvé*, vol 15 și 16 ale seriei întregi), cînd autorul își regăsește vechile lui cunoștințe, mai rigide în deprinderile lor, mai subjugate de gheara cumplită a viciilor practicate, purtînd întipărirea devastatoare a vremii scurse. Timpul nu trecuse deci pentru a crea, ci pentru a înmulți și adînci automatismele, pentru a spori materialitatea mecanică a lumii, nu pentru a elibera spiritul și puterea lui de creație. Nici o ființă tînără nu vine să aducă vestea ei în această lume îmbătrînită, care se pregătește să moară fără speranță. Peste această umanitate deznădăjduită, în acest cer întunecos, se desfășoară însă curcubeul artei, bucata de zid luminată de soare în tabloul lui Vermeer și, cel mult, imaginea patriei franceze, iubită pentru frumusețile ei dăruite de natură sau produse de artă, pentru peisajele și catedralele sale, pentru operele poeților, muzicienilor și pictorilor ei. Estetismul este însă singura legătură cu idealul, îngăduită unui suflet amputat de vechile lui credințe, incapabil să cîștige altele noi. Prin această trăsătură a naturii sale, Proust este, de fapt, un om al veacului al XIX-lea, un produs al criticii lui, un închinător al culturii trecute, un epigon al istoriei, așa cum l-a definit Nietzsche. Nu vom spune totuși că sufletul lui Proust rămîne străin unei vremi care, întocmai ca a noastră, caută drumuri noi și încearcă să reclădească măreția idealurilor, căci în afară de marele interes al formulei sale de artă, ne apropie și ne leagă de Proust vastitatea investigației sale umane, enorma îmbogățire a figurii omului prin intuiția și analiza sa, a acelui om pe care nu-l putem iubi și nu-l putem ajuta să se înalțe decît cunoscîndu-l mai complet și mai adînc. Pe temeliile unei antropologii primitive și insuficiente, programul ameliorării umane rămîne limitat. Numai fapta de pătrundere și simpatie a savanților și artiștilor poate acorda acestui program întreaga lui întindere și eficacitate.

Am vorbit tot timpul despre opera lui Proust ca despre niște memorii și, fără îndoială, atitudinea centrală a scriitorului, aceea fără de care opera sa n-ar fi luat

niciodată ființă, este atitudinea memoriei față de evenimentele trecute, pe care scriitorul dorește să le înțeleagă în resortul lor exact. Din această pricină, *În căutarea timpului pierdut* a fost deseori comparată cu *Memoriile* lui Saint-Simon. Prezența caracterului memorialistic în lucrarea lui Proust a înarmat zelul cercetătorilor de a pune un nume și o figură reală sub fiecare din personajele ei. Proust însuși a căutat să tempereze acest zel, lămurind că în fiecare din oamenii cărții sale a întrunit mai multe și felurite trăsături ale celor întîlniți în viață și că așa-zisele „chei" propuse pentru identificarea eroilor lui nu funcționează totdeauna exact. Este incontestabil că, asemănată cu opera altui istoric al timpului și societății sale, cu *Comedia umană* a lui Balzac, fresca lui Proust conține mult mai numeroase elemente memorialistice. Datele memoriei sînt introduse totuși de Proust în sintezele fanteziei, încît *În căutarea timpului pierdut* este în același timp o creație memorialistică și una epică, un roman. Poate că această îmbinare explică marile inovații ale lui Proust în arta povestirii. Căci vechii romancieri au față de evenimentele narate o atitudine care privește din viitor către trecut : ei cunosc și, prin toată construcția operei lor, doresc să motiveze viitorul, adică sfîrșitul întîmplărilor povestite, finalul romanului. Memorialistul privește însă din trecut către viitor, el urmează cursul evenimentelor povestite, simulînd că nu știe încotro se îndreaptă, imitînd mișcarea neprevăzută a vieții. Avînd atitudinea unui memorialist, Proust a privit oamenii cum trăiesc, cum se transformă și cum îmbătrînesc, cum pasiunile lor se ofilesc și cum caracterul lor se modifică. Devenirea psihologică, viața în timp este adevăratul subiect al romanului lui Proust, și aci stă poate principala deosebire a artei sale față de formula clasică a romanului. Căci, pe cînd acesta din urmă vrea să înfățișeze unul sau mai multe caractere, gata din primul moment și concepute oarecum în afară de timp, în lupta lor cu lumea și în destinul lor, care nu este decît o proiecție a acestui caracter, Proust este liber de prejudecata „caracterelor" constituite și are privirea pregătită pentru a sesiza contradicțiile prin care poate trece un

suflet omenesc, „intermitențele" inimii sale, eclipsele și reînvierile lui. Reacțiunile sufletești ale omului proustian nu sînt apoi simple produse ale rațiunii sau ale pasiunilor mai mult sau mai puțin cunoscute de el, ci foarte deseori reflexe ale subconștientului său. Un parfum, o frază muzicală, un cuvînt auzit, un gest întîmplător pun în mișcare serii întregi de sentimente și idei, învie emoții ațipite, urcă din adîncuri remușcări chinuitoare, declanșează patimi. Nici unul din romancierii moderni nu ne-a dat, în aceeași măsură ca Proust, impresia multiplicității de planuri în profunzime a sufletului omenesc.

Evocînd societatea franceză în intervalul 1890—1920, romanul lui Proust n-are propriu-zis un „subiect", în înțelesul care se dă de obicei acestui cuvînt, adică în înțelesul unei înlănțuiri de evenimente izolate dintr-o unitate mai vastă și care are limite bine precizate. Ca și în *Război și pace* de Tolstoi, există ceva nelimitat în romanul lui Proust, ceva care ineacă granițele și se răspîndește pe mari suprafețe, întocmai ca fluviile ajunse aproape de gurile lor. Caracterul fluvial, deseori observat, al romanului lui Proust, face cu neputință rezumarea și povestirea lui în alți termeni ; o împrejurare accentuată și de faptul că mai mult decît evenimente, scriitorul ne redă intervalele dintre ele, ocupate de senzațiile, de reflecțiile și de sentimentele povestitorului sau ale eroilor lui. Raportul dintre „plinuri" și „goluri" stă nu numai la baza artei arhitectonice, dar și la aceea a romanului. „Golurile" introduc într-o construcție desenul ; „plinurile" introduc masa și culoarea. Cînd un romancier narează unele fapte, el lasă între ele mai multe spații libere. Chiar atunci cînd povestitorul notează un dialog, el elimină din notația sa tot ce se agită în sufletul personajelor care pronunță replicile și întreg ecoul pe care acestea îl trezesc în mintea și sensibilitatea convorbitorilor. Acțiunea poate astfel propăși cu rapiditate și desenul operei devine ferm, captivant. Proust a răsturnat însă, în arta sa narativă, raportul tradițional dintre goluri și plinuri, dintre desen și masă. În jurul notației gestului celui mai neînsemnat, al replicii celei mai obișnuite, el a sporit, prin actul unei nemaiîntîlnite scormoniri psihologice, asociațiile cele mai neașteptate și a scos la iveală impli-

cațiile cele mai ascunse și mai neprevăzute. Întocmai ca în drama wagneriană, unde orchestra continuă să răsune singură atunci cînd eroii, prin gestul și cîntecul lor, ajung la limita puterii lor de exprimare, tot astfel Proust prelungește în abundentul și neistovitul lui comentar psihologic și liric notarea faptelor și spuselor personajelor sale. Însemnarea întîmplării celei mai modeste devine astfel o unitate complexă, al cărei corespondent sintactic și stilistic sînt largile perioade, amplu ramificate, și întinsele paragrafe, ca tot atîtea blocuri ciclopeene care împrumută operei lui Proust masivitatea ei monumentală. Din această pricină, desenul ei este mai puțin limpede și variat și ușurința cititorului de a urmări progresul faptelor este oarecum stînjenită. Cititorul trebuie deci să găsească o atitudine potrivită față de această operă, care îi va vorbi mai cu seamă prin excepționalul ei interes psihologic, prin lirismul ei pur și vibrant, prin masa și culoarea acestei structuri unice, care se înalță la orizontul timpului nostru ca o impunătoare catedrală romană.

Desigur, inițiativele literare ale lui Proust n-au fost cu totul nepregătite. Îndată după Renaștere, arta povestirii și-a mutat centrul ei din afară înlăuntrul omului, de la fabulație la analiză, de la captarea interesului prin vivacitatea acțiunii la bucuriile cunoașterii interne a omului. Cine compară poemele epice ale lui Ariosto sau Tasso cu unele din romanele veacului al XVII-lea și al XVIII-lea, *Orlando furioso* și *Gerusalemme liberata* cu *La Princesse de Clèves* a doamnei de Lafayette, *Les liaisons dangereuses* de Laclos sau cu *Afinitățile elective* ale lui Goethe, înțelege măsura transformării produse în timp. Știința naturalistă a vremii execută și ea o mișcare identică în direcția cunoașterii omului fizic. După lucrările anatomiștilor Renașterii, începe descrierea marilor organe și a principalelor funcțiuni fiziologice. Statua musculară, din vechile planșe anatomice ale Renașterii, face loc ansamblului de funcțiuni propulsate de marile organe, pe care le descrie deopotrivă știința fiziologică mai nouă. În același sens și mai departe se descoperă, într-un plan mai adînc al intimității organice, structurile histologice, glandele interstițiale și secrețiile lor. Intere-

sul cercetătorilor se mută de la marile mase musculare și de la principalele organe în interiorul lor și în spațiile dintre ele. Ochiul naturalistului nu mai este un instrument suficient de cercetare; microscopul a devenit necesar. Proust execută o mișcare analogă în domeniul cunoașterii omului moral. Obiectul studiului său nu mai este făcut din „marile pasiuni“ și din caracterele „tipice“, în fața cărora se oprea Shakespeare, Molière și Balzac. Viziunea microscopică a lui Proust descoperă spațiile ignorate ale complexiunii morale, pătrunde în interstiții și obține astfel o altă icoană a omului interior decît aceea lăsată de cei mai de seamă dintre poeții și moraliștii trecutului. Poate că din această cauză oamenii lui Proust nu mai au măreția simplă și clară a vechilor creații epice și dramatice. Împrejurarea este însă larg compensată prin abundența și adîncimea tuturor acelor analize prin care Proust a dus atît de departe cunoașterea sufletului omenesc.

Lucrînd cu notații infinitesimale, integrate în vaste și complexe structuri, opera lui Proust cerea traducătorului ei român o atenție și o îndemînare deosebită. Domnul Radu Cioculescu a dus totdeauna biruitor la capăt munca sa migăloasă și exactă, găsind echivalențele unei gîndiri și ale unei sensibilități atît de pătrunzătoare și delicate, și acordînd instrumentul limbii noastre pentru a-l face să redea cu naturalețe amplele polifonii franceze. Nici un scriitor român n-a mînuit în trecut o periodologie atît de complexă ca aceea pe care o impunea opera originală, și traducătorul ei nu putea să se orienteze, în lucrarea versiunii lui, după vreun model național. Traducătorul și-ar fi putut face sarcina mai ușoară secționînd perioadele proustiene și oferindu-ne astfel un text mai ușor de parcurs. El n-a consimțit însă niciodată la această simplificare a textului, care l-ar fi lipsit de unul din principalele lui caractere stilistice și, învingînd dificultățile, a făcut să răsune limba noastră într-o bogată și fastuoasă orchestrație. Un autor atît de specific francez ca Marcel Proust și care a reflectat cu multă insistență la faptele limbii, așa cum o dovedește comentariul său oprit de nenumărate ori în fața acestor fapte, putea da loc cu

ușurință unei versiuni artificioase. Domnul Radu Cioculescu a știut să înlăture și această primejdie, salvînd traducerea sa de impresia decalcului nedibace și păstrînd pretutindeni grațiile și subțirimile originalului. Prin toate aceste însușiri, lucrarea domnului Radu Cioculescu, fructul unei aplicații entuziaste și devotate într-un lung răstimp de ani, ocupă locul unui eveniment de seamă al limbii și literaturii noastre.

1945

THOMAS MANN

Am avut prilejul să-l văd mai de aproape pe Thomas Mann în împrejurarea unei conferințe ținute în orașul universitar german în care mă găseam cu un deceniu și jumătate în urmă. Este un om de talie potrivită, modest în ținută și aparență, fără nici unul din semnele care disting, mai cu seamă în țările sudice, pe scriitori și artiști, și care n-ar putea atrage într-un fel oarecare luarea-aminte dacă n-ar fi debilitatea sa, în care se păstrează parcă amintirea multor încercări ale trupului și culoarea închisă, brună-cărămizie, a feței sale, o particularitate care în Germania izbește neapărat.

Această particularitate manifestă originea scriitorului, despre care poate nu m-aș ocupa dacă el însuși nu i-ar fi dat în opera sa o însemnătate atît de mare, amintind-o în numeroase rînduri. Th. Mann este, după tată, descendentul unei mari familii de negustori din orașul Lübeck, al uneia din acele familii negustorești, specifice orașelor nordice ale Germaniei, cărora vechimea profesiunii, apoi averea și onoarea cu care ele au legat-o în decursul unei tradiții seculare le-au creat un adevărat titlu de noblețe. În vinele lui Thomas Mann curge, astfel, sîngele celei mai vechi burghezii germane. Mama lui Thomas Mann era însă străină. Ea era o latină sud-americană, cu unele moșteniri creole. Această îndepărtată amintire a sîngelui revine în fizionomia oarecum exotică a scriitorului, care m-a surprins în împrejurarea amintită mai înainte.

Thomas Mann a vorbit adeseori despre părinții săi, despre seriozitatea plină de demnitate a tatălui, despre blîndețea visătoare a mamei, reconstituind portretul unei perechi părintești asemănător cu acela pe care l-a evocat odată Goethe într-o strofă celebră. Componenta sudică și străină, pe care ereditatea mamei a introdus-o în structura sa, a fost desigur unul din elementele acelei lupte cu sine însuși și cu mediul său, din care opera lui Mann s-a alimentat mai tîrziu. Faptul de a se simți în același timp german și străin a fost pentru scriitorul nostru o împrejurare plină de bogate consecințe.

Prevăzut cu aceste eredități, formația lui Thomas Mann nu lăsa să se prevadă la început nimic din excelența sa de mai tîrziu. Copilăria și adolescența au fost absolut mediocre. Nici talentul la studii, nici vreo deosebită vioiciune nu caracterizau pe fiul marelui negustor și senator din Lübeck, care avea mai degrabă motive să se plîngă și să se îngrijoreze de proastele note pe care odrasla i le aducea acasă. Copilul era distrat și slăbănog, dar încă de pe atunci un sentiment, pe care nu toți copiii îl încearcă, puse stăpînire pe sine. În nuvela *Tonio Kröger* există povestirea unui episod în care sîntem îndreptățiți să recunoaștem, văzînd caracterul autobiografic al întregii opere a lui Mann, o amintire din vremea petrecută în gimnaziul din Lübeck. În acel gimnaziu se găsea și un alt băiat, un coleg mai vîrstnic al lui Mann, o ființă sănătoasă și înfloritoare, a cărui vitalitate liberă și fericită trezește elanul de simpatie al copilului debil și dominat de tainice și apăsătoare reverii. Pentru întîia oară, în contact cu acest coleg, resimte micul Thomas un sentiment tragic: sentimentul covîrșitor că el însuși nu este cineva deopotrivă cu acei pe care viața și sănătatea îi favorizează, că în el se ascunde o excepție fatală. Confesiunile scriitorilor ne-au adus uneori amintirea acestor clipe revelatoare ale copilăriei. Astfel, în autobiografia internă, pe care a redactat-o despre sine André Gide, există de asemeni raportarea acestei clipe îndepărtate a vieții cînd creatorul de mai tîrziu resimte cu uimire, cu spaimă și cu durere, că el nu este un om deopotrivă cu ceilalți și că în el germinează o derogare oarecum monstruoasă de la regula comună. Acest sentiment al excepției se complica la Thomas Mann cu conștiința că, în mediul pur german al educației sale, el nu este un german curat. Sfera conflictelor în sufletul lui Mann se extinse atunci în consecință.

Aceste lupte interne nu poartă însă deocamdată nici un rod. Adolescența scriitorului se consumă, aparent, tot atît de vidă ca și copilăria. La München, unde familia se mută, după moartea tatălui, Mann se înscrie la Universitate, unde nu izbutește însă să ducă la capăt studiile literare și filozofice începute. În schimb, unele încercări umile își găsesc adăpostul în revista umoristică populară *Simplicissimus*. Această colaborare rămînea, de fapt, inferioară preocupărilor mai ascunse nutrite de Thomas Mann. Tînărul, care în definitiv nu se arăta bun la mare lucru, era un lector asiduu și un amator pasionat de muzică. Wagnerianismul era atunci în plină floare. Melomanii timpului absorbeau băutura dătătoare de visuri a muzicii lui Wagner ca o adevărată otravă a epocii. Nu demult Nietzsche, care fusese mai întîi prietenul și heraldul lui Wagner, denunțase caracterul decadent al muzicii acestuia. O operă ca *Tristan*, în care muzica face sensibilă moartea ca voluptate, găsea mare prețuire în sufletele obosite ale acelui sfîrșit de secol. Mann bea nesățios din această primejdioasă licoare. El citește apoi fără răgaz, fără alegere și de toate, dar doi filozofi se impun mai cu seamă atenției sale, selectați, fără îndoială, de spiritul vremii și de predispozițiile lectorului: Schopenhauer și Nietzsche. Se știe care au fost legăturile dintre Wagner, Nietzsche și Schopenhauer. Ei au alcătuit la un moment dat coloanele culturii decadente din pragul epocii contemporane. Schopenhauer a fost, în adevăr, filozoful care a transformat viața în problemă și a împins astfel mai departe opera de prelucrare și dizolvare a datelor naive ale existenței, din care orice muncă filozofică este făcută. Filozofii mai vechi construiau însă fie teoria cunoașterii, fie teoria binelui și a socialului, și atacau astfel naivitatea existenței în aceste laturi ale ei. Schopenhauer atacă însă naivitatea faptului nud de a viețui, întrebîndu-se care este esența vieții în ultima ei expresie și care este prețul ei, în absența oricărui scop și a oricărei spiritualități. Atît de departe filozofarea nu fusese niciodată împinsă. Scho-

penhauer devine prin aceasta întemeietorul așa-numitei „filozofii a vieții", dar, în același timp, și unul din creatorii culturii decadenței. Este în adevăr decadentă o cultură în care instinctele sînt atît de profund dislocate, încît viața însăși, în expresia ei cea mai simplă, devine obiect al reflecției.

Se cunosc care au fost rezultatele acestui examen îndreptat asupra prețului vieții. „Viața este un rău, prilejul unor necontenite dureri", sună răspunsul lui Schopenhauer. Binele nu poate fi decît evadarea din prizonieratul individualității, prin contemplație, milă și asceză sau delirul eliberării dionisiace, despre care vorbește Nietzsche în *Nașterea tragediei* și pe care îl realizează Wagner în muzica sa. Curentul timpului face astfel să se împerecheze termeni antitetici, reînviind expresii romantice ca, de pildă, „voluptatea morții", care altădată își găsisera un rost în lirica unui Novalis. „Voluptatea morții", deliciile alunecării în neant este sentimentul decadent prin excelență. Împotriva acestui decadentism se ridică verbul lui Nietzsche, în a doua parte a carierei sale, proclamînd prețul infinit al vieții, chiar al vieții fără iluzie și fără spiritualitate. Dar pînă cînd acest cuvînt să triumfe, decadentismul găsește din nou drumul către opera cîtorva scriitori mai tineri, cum este Mann în primele scrieri ale sale și cum este în Franța un Maurice Barrès, în a cărui întinsă operă, una dintre cele mai renumite poartă titlul caracteristic romantic și wagnerian, *Du sang, de la volupte et de la mort*.

Thomas Mann trăia în atmosfera acestor sentimente și probleme cînd îl ajunse timpul stagiului militar. Dar nici aci nu izbuti să ducă lucrurile bine pînă la capăt, după cum destoinicia sa nu putu să-și producă dovezile nici în școală, nici la Universitate, nici în biroul comercial în care încercă la un moment dat să-și înjghebeze o carieră. După primele eforturi fizice, cerute de serviciul militar, el căzu bolnav de piept și autoritățile militare socotiră că se pot dispensa de acest ostaș. Sculat din boală și mai slab ca totdeauna, el întreprinse o călătorie în Sud, așezîndu-se pentru o mai lungă durată la Roma. Aci începu el să cugete la împrejurările sale și să-și noteze gîndurile,

scenele care îi veneau în amintire și pe acelea pe care le putea închipui în mediul familiei sale, înainte ca el să fi apărut pe lume. Rezultatul fu o capodoperă, romanul *Buddenbrooks*, a cărui primă jumătate el o aduse în manuscris la înapoierea sa în München.

Prima operă a lui Mann are deci un caracter autobiografic. Acest caracter îl păstrează, dealtfel, toate operele lui Mann. Vasta serie de nuvele și romane pe care le-a compus în decursul vieții nu rezultă din plăcerea la povestire, din satisfacția închipuirii de a construi episoade, așa cum este cazul altor epici, ca, de pildă, un Gogol sau Balzac. Epica lui Mann este străbătută de un curent liric permanent. Motivul ei adînc stă în nevoia de confesiune a omului, din îndemnul de a se povesti și analiza pe sine, pentru a cîștiga luciditate și libertate față de conflictele care îl zguduie lăuntric. Sub masca unor personaje felurite, pulsează astfel în toată opera lui Mann veșnic același suflet și aceleași neliniștite probleme lăuntrice. Fără îndoială însă că aceste probleme n-au rămas totdeauna aceleași. Cine studiază opera lui Mann are prilejul să constate o evoluție a atitudinilor care le constituie, pentru că și sufletul care se exprimă prin ele trebuie să fi evoluat. Astfel, după lunga confesiune a dificultăților sale intime, operele lui Mann reprezintă învingerea acestor dificultăți într-un fel exemplar și reprezentativ, care alcătuiește o adevărată indicație morală oferită de scriitor tuturor contemporanilor săi.

Opera lui Thomas Mann, mai cu seamă în primele sale scrieri, prezintă mai multe antagonisme și, în primul rînd, acela dintre forma burgheză și forma artistă a vieții. Moștenitor al unor vechi tradiții de mare burghezie, Mann a socotit adoptarea formei artiste de viață, la care îl obliga cariera sa de scriitor, drept o adevărată declasare. Istoria acestei transformări, în șirul a trei generații, alcătuiește schema romanului *Buddenbrooks*, al cărui subtitlu semnificativ sună : *Istoria decadenței unei familii*. Boema artistică și literară a fost totdeauna pentru Mann o formă inferioară a vieții, pe care el n-a practicat-o decît cu o rea conștiință încărcată. Mult mai tîrziu, cînd Thomas Mann, devenit posesor al premiului Nobel pentru literatură, a fost invitat de redactorul publicației

Revue d'Allemagne să caracterizeze evoluția carierei lui, el și-a exprimat cu multă ingenuitate mirarea față de acel curs neașteptat al vieții care dintr-un fost copil neizbutit, prost elev, rău fiu de familie, neisprăvit în toate întreprinderile sale, a făcut în cele din urmă un om aproape fericit, în fruntea unei familii înfloritoare, și un scriitor căruia succesul i-a revenit în îndoita formă a gloriei și averii. Această fericită întorsătură a vieții, declară Mann, i se pare nemeritată, într-atît meritul și destoinicia burgheză îi apar superioare genialității literare.

Antagonismul se pronunță însă la Mann nu numai între cele două forme de viață, dar, în mod mai general, între viața însăși și artă. Arta opusă vieții a mai fost resimțită și de alți scriitori ai epocii noastre. În amintirea multora va fi trăind, desigur, săgetător confesiunea unui Maupassant, în seria meditațiilor intitulate *Sur l'eau*, unde este reflectat destinul plin de melancolie al scriitorului care, în loc să trăiască cu spontaneitate naivă viața și bucuriile ei, este adus necontenit s-o observe și s-o descrie. Un motiv identic revine acum în *Tonio Kröger* al lui Thomas Mann, despre care am pomenit și mai înainte. Scriitorul Tonio Kröger, care simțise în copilăria sa elanul de simpatie pentru ființa normală și înfloritoare a lui Hans Hansen și elanul de dragoste pentru frumoasa și sănătoasa Ingeborg Holm, nu se putuse bucura nici de prietenia celui dintîi, nici de iubirea celeilalte. Soarta a unit însă pe cei asemenea între ei și Hans Hansen, devenit soțul lui Ingeborg Holm, alcătuiesc acum o pereche veselă și neîngrijorată, dansînd în sănătoasa uitare de ei înșiși în mijlocul balului la care întîmplarea îl face pe Tonio Kröger să asiste ca un spectator deznădăjduit. Ce zguduire adîncă în sufletul omului care, privind după perdeaua sa înlănțuirea perechii fericite, înțelege că el este exclus de la bucuriile simple ale vieții.

Acesta este însă destinul dureros al artistului. Ființa sa trăiește în marginea vieții, față de care rămîne un străin. Viața nu este de vreun ajutor artistului și, de fapt, ea îl poate expulza oricînd. Această îndoită relație a artistului cu viața a exprimat-o Mann în două nuvele ale sale, în care eroul este pe rînd un copil în pragul vieții și un bărbat trecut de culmea ei. Primul este *Copilul minune (Das Wunderkind)*, Bibi Saccellaphylaccas, pianistul genial în vîrstă de zece ani, care îmbrăcat în costumul de mătase albă, din care apare fața neagră a sudicului, plimbă prin marile hoteluri ale Europei chipul său prematur blazat, gesturile cabotine, nesfîrșita încredere în sine. „Tipul este deplin dezvoltat în el, pe cînd individul a rămas neisprăvit", observă unul dintre auditorii artei rafinate și precoce a lui Bibi. Artistul n-a trebuit să treacă prin viață. Viața a fost inutilă copilului minune, care a putut dezvolta toate virtualitățile tipului artistic mai înainte de a fi trecut prin viață.

Bibi Saccellaphylaccas își găsește opoziția lui simetrică în Gustav Aschenbach, din nuvela *Der Tod in Venedig*. Dacă Bibi este artistul înainte de a intra în viață, Gustav Aschenbach este artistul care se găsește în momentul cînd cea mai mare parte a ei s-a scurs. Iată pe acest brav și merituos Gustav Aschenbach, încărcat de opere și de faimă meritată. Relația sa cu viața este însă atît de șubredă, încît un singur moment de oboseală, de cedare, de relaxare a energiilor viteze îndreptate către execuția operei, și dezordinea morală cea mai absurdă se insinuează în sufletul său, pregătindu-i alunecarea în neant, în marele cadru de moarte și descompuneri al Veneției estivale. Viața elimină astfel cu ușurință pe artist, pentru că, de fapt, el nu-i aparține.

Antagonismele fixate odată cu acestea nu sînt ultimele ale operei lui Thomas Mann. Războiul l-a pus pe scriitorul nostru în fața alternativei a două concepții de viață, între care alegerea sa părea la un moment dat a fi fost făcută. Războiul din urmă a apărut multora din acei care au cugetat la determinismul lui adînc o confruntare sîngeroasă a concepției latine și apusene de viață cu concepția germană și nordică. Thomas Mann a consacrat acestei confruntări șirul studiilor sale scrise în timpul războiului și întrunite în volumul *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Se găsesc în această carte unele caracterizări interesante privitoare la psihologia culturilor, paralele cu acelea cărora, în Germania, le erau consacrate cercetările unui Schelér și Troeltsch. Cultura latină și apuseană este înfățișată acolo ca fiind dominată de ideea raționalistă, adică de ideea că însușirea eminentă și caracteristică a

omului este rațiunea lui. Rațiunea este însă o facultate capabilă de o creștere indefinită, întrucît rezultatele ei sînt insumabile. Ceea ce rațiunea cîștigă la un moment dat nu se pierde, ci se adaugă rezultatelor cîștigate mai apoi și într-un mod necontenit. Raționalismul motivează astfel credința în progres. Raționalismul este apoi optimist, întrucît rezultatele rațiunii au un caracter de evidență, de necesitate și generalitate, care face cu neputință ca ele să nu fie acceptate în cele din urmă. Raționalismul favorizează, în fine, un anumit tip cultural, tipul omului de idei generale, care se simte în situația de a putea judeca și moraliza istoria universală prin raționamentele sale bine conduse și exprimate în formă elegantă și ordonantă. Literatul raționalist este tipul reprezentativ al „civilizației"; el se simte în drept a combate „barbaria", un cuvînt prin care înțelege toate formele de cultură care nu se potrivesc cu regimul raționalist care l-a produs pe el. Propagandei războinice a aliaților care combătea „barbaria" germană, Thomas Mann i-a opus astfel portretul sarcastic al „literatului civilizației". În fața doctrinei acestuia, scriitorul nostru a construit apoi doctrina specific germanică și nordică, afirmînd, în locul unei singure culturi umane dominate de scopurile imanente ale rațiunii, un cosmos pluralistic de culturi diverse; în locul progresivismului, conștiința fatalității sufletelor naționale și în locul optimismului, sentimentul tragicului universal. „Literatul civilizației" își află contraponderea în spiritualistul german, lucrînd la aprofundarea eului său moral. Vechile imputări împotriva așa-numitei „superficialități" latine reveneau astfel în aceste considerații ale lui Mann, articulate în numele tot atît de renumitei „profunzimi" germane. Polemica dusă de Mann împotriva constelației spirituale a latinilor, în seria studiilor scrise într-o epocă pe care el însuși a denumit-o odată „un an de serviciu militar", a făcut din el, la un moment dat, un reprezentant al germanismului în luptă cu latinitatea. Numele lui Thomas Mann a răsunat atunci în țările Antantei ca acela în care se concentra expresia reacționarismului german și în această ocazie i se opunea totdeauna numele fratelui său, Heinrich Mann, autorul

romanului *Der Untertan*, în care se laudă dimpotrivă adeptul fidel al curentelor progresiviste, democratice și pacifiste.

Considerațiile unui apolitic sînt interesante pentru cine studiază opera lui Mann și din pricina faptului că ele ne introduc în sfera de idei din care a rezultat, deși cu o altă soluție ideologică finală, creația cea mai de seamă a scriitorului nostru, romanul *Der Zauberberg*. *Muntele fermecat* este povestea unui tînăr care, ajuns într-un sanatoriu de tuberculoși din Elveția pentru a se odihni șapte zile, rămîne acolo bolnav timp de mai mulți ani, în timp ce marele război se aprinde catastrofal în jurul său. În această izolare de viață, care se desfășoară sîngeroasă la poalele muntelui, se formează personalitatea tînărului Hans Castorp, un băiat pornit și el din unul din orașele hanseatice ale Nordului, întocmai ca autorul. Evocarea acestei formații alcătuiește conținutul romanului *Der Zauberberg* care face parte, așadar, din seria acelor romane ale unei educații *(Bildungsromane)*, al cărei creator în Germania, unde modelul a rămas necontenit viu, a fost Goethe cu al său *Wilhelm Meister*.

Hans Castorp face în sihăstria sa experiența suferinței și a bolii, a iubirii, a muzicii și a morții, adică a tuturor valorilor al căror amestec tulbure și problematic constituie sentimentul decadent al vieții. Dar, mai presus de toate, formația lui Castorp se desăvîrșește din lunga dispută pe care o poartă, în fața lui și parcă pentru a-i cuceri sufletul, două stranii figuri, italianul Settembrini și evreul convertit la creștinism și crescut de iezuiți, Leo Naphta. În această dualitate de tipuri se întrupează ceva din contrastul teoretic care căpătase expresie în *Betrachtungen eines Unpolitischen*. Nu fără un tîlc mai adînc, italianul care reprezintă cu mîndrie retorică punctul de vedere latin, raționalist, progresivist, democratic și optimist se numește Settembrini. Acest punct de vedere a fost preparat în mișcarea filozofică a veacului al XVIII-lea, un veac și o cultură care încheia vechiul regim al monarhiilor absolute și care, pentru acest motiv, a fost denumit odată de filozoful Spengler o „cultură de toamnă" *(Herbstkultur)*. În fața lui Settembrini, omul

toamnei, se ridică însă, cu atitudini paradoxale, Leo Naphta, evreul convertit, fiul unui sacrificator ritual a cărui descendenţă sanguinară şi religioasă capătă o curioasă şi neliniştitoare transfigurare în doctrinele reacţionare pe care le reprezintă. Europa democratică şi Europa reacţionară capătă astfel o întrupare în perechea acestor filozofi, care îşi dispută sufletul lui Castorp. Fără îndoială că Mann păstrează îndeobşte o atitudine vag ironică faţă de ambele figuri, totuşi nu o dată simţim că, în conversaţiile lor, Naphta atinge parcă regiuni mai adînci şi, uneori, interzise ale sufletului. Totuşi romanul nu se termină cu triumful punctului de vedere al acestuia din urmă. El se isprăveşte într-un alt mod, care marchează o ridicare peste realitatea conflictului înfăţişat acolo.

Dar pînă la analiza factorilor de integrare şi aplanare a conflictelor pomenite, mai este încă necesară evocarea unui conflict nou. Războiul a trecut şi odată cu creşterea acelora care erau copii, în vremea anilor lui, o lume nouă a apărut. Poate niciodată n-a fost înfăţişată mai tulburător discrepanţa dintre această lume nouă şi lumea mai veche, reprezentînd idealurile de cultură ale omenirii dispărute în tragicul crepuscul al războiului. Un reprezentant al acestor idealuri este bravul şi onestul profesor de istorie dr. Cornelius.[1] Cu ce strîngere de inimă constată odată Cornelius că s-a putut înşela, confundînd de la oarecare depărtare pe propriul său fiu, îmbrăcat în proletarul pardesiu de ploaie al epocii, cu servitorul casei. Tineretul care se ridică n-are distincţie. El este gata să alunece în masa uniformă, anindividualistă a proletarizării generale. Dar pînă atunci, lipsa sa de gust îl însoţeşte cu exemplarele cele mai ordinare şi groteşti ale noii năvăliri de barbari, printre care unul este, fără îndoială, dansatorul Max Herrgesell, imbecilul coregrafist al timpului, care vine cu pantofii de dans în buzunar la petrecerea pe care o organizează copiii profesorului.

În fundul inimii sale, Cornelius simte însă că mai mult decît pe băiatul şi pe fata mai mare, el iubeşte pe

[1] Nuvela *Dezordine şi durere timpurie* (n. ed.).

mica Lorchen, fructul ultim al căsătoriei sale. Dar de ce o iubeşte mai mult pe Lorchen? Poate pentru că gingaşa făptură de patru-cinci ani, în dulcea ei nevinovăţie, se găseşte încă în afară de mişcarea istoriei, de tragica succesiune a timpurilor în care ce este bun e menit pieirii, în timp ce se umflă tot mai cotropitor valul grotescului şi al vulgarităţii. Dar atunci se întîmplă un lucru care poate să zguduie inima cea mai încrezătoare. Lorchen este coborîtă în salon pentru a se bucura puţin de petrecerea celor mari. Dansatorul Max face cîţiva paşi cu ea în veselia generală care constată, de pe-acum, graţia şi cochetăria fetiţei. Înapoiată în camera ei, pentru ora culcării, Lorchen cade însă bolnavă, febra se urcă şi un plîns nestăpînit, o criză neaşteptată o zguduie: — „De ce, de ce Max... nu e fratele meu?“ O reacţie afectivă infantilă, din speţa cunoscută tuturor educatorilor, răpeşte în valul timpului şi pe mica Lorchen, obiectul cel mai gingaş şi cel mai sfînt al dragostei profesorului.

Lupta cu propria sa ereditate, cu mediul său, cu situaţia de viaţă a artistului, cu una din emisferele culturii umane, cu timpul de faţă, dau operei lui Mann un caracter absolut dramatic. Dar Mann a ştiut să se ridice peste aceste dificultăţi şi marea valoare a exemplului său uman trebuie căutată tocmai aci. Munca de aprofundare a personalităţii sale a trebuit să-l convingă în cele din urmă pe Mann că între viaţă şi artă, apoi între forma burgheză şi forma artistă a vieţii nu există o prăpastie de netrecut. Dintre toate omagiile care i s-au adus vreodată, acela care l-a atins mai mult, mărturiseşte Mann, a fost vorba bătrînului care i-a spus cîndva că operele sale i-au sugerat impresia că nu puteau fi făcute mai bine. Arta, întăreşte Mann, a fost pentru el adevăratul cuprins etic al vieţii. Au mai fost şi alţi artişti care şi-au pus întreaga viaţă, toate energiile ei eroice, în serviciul artei. Unul din aceştia a fost Flaubert, un artist cu adevărat viteaz, mergînd pentru realizarea absolutului artistic pînă la zdrobirea puterilor sale. Dar între Flaubert şi Mann, ne spune acesta din urmă, există o mare deosebire. Flaubert este un estet. Arta este pentru el ceva care depăşeşte viaţa şi ordinea ei burgheză. De aci mizantro-

pia lui, preocuparea abstractă de stil, ura împotriva burghezului și disprețul pentru punctul de vedere social. Altfel stau lucrurile la Mann, unde arta este resimțită tocmai ca o formă de împlinire a scopului etic al vieții. De aceea lauda bătrînului care remarca în opera lui destoinicia burgheză, aplicată, fidelă și neostenită, a putut fi pentru el suprema recompensă morală care i-a putut fi oferită vreodată. Dacă, pe de altă parte, mediul burghez al familiei a putut vesteji aplicarea sa boemă, dacă dimpotrivă lumea boemă a artei a putut condamna tocmai burghezismul său, lipsa sa de fantezie și puținul său gust pentru pitoresc, împrejurarea provine din unirea pe care el a izbutit-o între aceste două forme de viață. Cu Thomas Mann se împlinește astfel mîntuirea artistului din situația sa periferică și problematică în mijlocul societății umane și definitiva lui instaurare printre forțele spirituale care o conduc. Au fost desigur și alți artiști care au contribuit la promovarea acestui proces, dar nimeni ca Thomas Mann nu i-a dat o expresie mai lucidă și mai călduroasă.

Integrarea artei în ordinea etică s-a însoțit la Mann cu o acceptare a tuturor valorilor vieții și, odată cu aceasta, cu o eliminare a dificultăților lăuntrice care au zbuciumat tinerețea sa. Am spus că sufletul lui Hans Castorp, în care poetul se oglindește în atîtea feluri, n-a fost cucerit pînă la urmă nici de Settembrini, nici de Leo Naphta, care, dealtfel, cu unul din acele gesturi paradoxale care îi erau obișnuite, își ridică viața. Hans Castorp n-alege. El refuză opțiunea între punctele de vedere teoretice. Soluția lui e alta. El coboară în marele vălmășag al luptei și, prin urmare, al vieții, și poetul îl pierde din vedere, ca pe o imagine care se afundă în depărtare și ceață, amestecîndu-se în valurile războiului. Acceptarea vieții a condus atitudinea poetului nostru în anii de după război și în marile probleme de cultură care au dobîndit o însemnătate acută neegalată. Primit la Paris în cercul dotației Carnegie, Thomas Mann a declarat că prețuirea vieții îl face să opteze pentru democrație. Vechiul său gust pentru reacțiune se asocia cu un principiu de moarte, cu plăcerea tulbure pentru voluptățile interzise ale disoluției. Iubirea vieții, a vieții copiilor noștri

și a umanității, care desigur că nu se găsește la sfîrșitul temelor sale, îl face acum să se îndepărteze de sfera de tendințe a tinereții sale.

Destinul lui Mann nu s-a dezmințit însă nici de data aceasta. Împăcarea cu sine adusă de anii de după război, cu acel exemplu al tragediilor recente și al morții, care l-a făcut să prețuiască mai just viața și toate valorile care i se asociază, a fost pentru Mann punctul de plecare al unor noi încercări. Prietenul republicii germane s-a izbit de ostilitatea noului regim. Silit să-și părăsească patria, el duce acum existența unui surghiun, în care felul înnăscut al omului în lupta cu sine și cu lumea poate să-i apară, pe bună dreptate, ca un destin.

1935

THOMAS MANN

O veche opinie afirmă că spiritul omenesc este slab, în înțelesul că el singur și fără ajutorul vreuneia din marile energii fizice și biologice ale naturii nu poate să obțină nimic pe această lume. Cea mai adîncă meditație a lui Descartes, în vremea cînd, ca un biet soldat bolnav, își întindea corpul slăbit pe vestitul „cuptor din Suabia“, n-ar fi putut să schimbe nici măcar locul scaunelor din preajmă. Astfel este spiritul omenesc. Orînduitorul lumilor i-a dat lumină, dar nu i-a dat putere fizică. Și ca o dovadă mai mult că lucrurile stau așa apare împrejurarea, atît de frecventă, în care scriitorii, artiștii de toate felurile, gînditorii și savanții, atunci cînd împrejurările istorice par a se orienta împotriva idealurilor reprezentate de ei, denunțînd aceste idealuri, trec de partea brutalei agresiuni fizice, trădează spiritul sau, cel puțin, se izolează și se ascund după căldurosul lor „cuptor din Suabia“, nu îndrăznesc să ridice nici un protest și, în felul acesta, nu trădează mai puțin cauza și idealurile permanente ale spiritului omenesc. De ce n-am recunoaște-o? Cazul trădării și al poltroneriei intelectuale n-a fost deloc rar în acești cumpliți ani din urmă și în mai toate țările de cultură ale Europei. Dar printre atîtea demisiuni, abdicări și abjurări, au existat și cîteva cazuri în care deținătorii valorilor spirituale au cutezat, uneori cu riscul persoanei lor fizice și morale, să afirme că, oricît de îndrăznețe ar fi crimele perpetuate împotriva omului, marile lui cu-

ceriri morale, credința în adevăr, în dreptate, în libertate și în toleranță se cuvin a fi apărate, dacă este vorba a păstra acea demnitate și frumusețe a vieții omenești în care recunoaștem motivele pentru care merită s-o trăim. Acești scriitori, artiști sau învățați își spun că, în cele mai întunecate epoci ale istoriei este nevoie de o clasă de oameni care să mențină viu sentimentul valorilor spirituale pentru a le putea transmite generațiilor viitoare, mai apte să le aprecieze și să se bucure de ele. Acești scriitori, artiști și învățați au poate și o altă concepție despre puterea proprie spiritului. Ei își spun, desigur, că spiritul nu este chiar atît de lipsit de putere, dacă ne gîndim că atunci cînd el se retrage, chiar corpurile cele mai viguroase și mai amenințătoare se prăbușesc și că, în clipa agoniei lor, cînd nimeni nu mai este dispus să-i creadă, agresorii încearcă în zadar să invoce ajutorul și alianța spiritului.

Din rîndul acestor intelectuali curajoși, plini de grijă pentru viitorul culturii și plini de încredere în puterea spiritului de a reorganiza viața omenească, după crizele care i-au zguduit temeliile și i-au întunecat înțelesul, face parte și marele scriitor german Thomas Mann. Nu mă gîndesc deloc să întreprind aici o analiză, fie ea cît de sumară, a personalității și operei lui. Am făcut-o altă dată, sînt ani de atunci. Thomas Mann a fost unul din maeștrii cei mai ascultați ai generației mele. Cînd m-am dus să studiez în Germania, acum vreo douăzeci și cinci de ani, steaua lui era în urcare. Scriitorul dăduse marele roman al tinereții sale, *Buddenbrooks*, în care descrisese, după formula naturalistă, istoria decadenței, în cîteva generații, a unei familii de mari burghezi hanseatici, cum era și aceea din care scriitorul însuși descindea ; Thomas Mann mai dăduse și principalele lui nuvele și eseurile lui cele mai de seamă. Pe unul din acestea, tratînd despre Goethe și Tolstoi, am avut ocazia să-l aud debitat într-o conferință publică, în timpul căreia scriitorul mi-a apărut în realitatea lui fizică, drept un bărbat la jumătatea vieții sale, de o constituție delicată, cu ochii aprinși în mijlocul figurii consumate. Se spunea că Thomas Mann pregătește un nou roman de mari proporții, cea mai de sea-

mă operă a vieții lui. Și, în adevăr, prin 1924 apare *Muntele vrăjit*, o carte pe care ani de zile am purtat-o cu mine, am citit-o și am recitit-o de la început pînă la sfîrșit și, în paginile pe care îmi plăcea mai mult să le regăsesc, *Muntele vrăjit* este romanul unei formații personale și, împreună cu *Jean-Christophe* al lui Romain Rolland și cu *Les Thibaults* al lui Roger Martin du Gard, nu cunosc un altul care să fi putut avea un răsunet mai mare asupra unui tînăr ajuns la impresiile culturii superioare înainte sau după trecutul război mondial. Hans Castorp, eroul romanului lui Mann, un adolescent în căutare de sine, se duce să-și viziteze un văr, undeva, într-un loc înalt al Elveției. Plecat pentru cîteva săptămîni, boala îl reține timp de șapte ani, în vreme ce războiul se încinge și arde cu flăcări înalte jos, la poalele muntelui. Doi bărbați enigmatici își dispută sufletul lui Castorp, devenit în mod alternativ învățăcelul lor. Unul este Settembrini, încarnarea unui liberalism progresist și celălalt, Leo Naphta, simbolul unui reacționarism clerical. Dar cînd Castorp se smulge de sub vraja ambelor învățături și, coborînd la poalele muntelui, se pierde în marele vălmășag al luptei, simțim că el optează, de fapt, pentru viață. Romanul expiră astfel într-un accent nietzschean. Spiritul lui Nietzsche, împreună cu cel al lui Goethe, iubirea vieții și cultul personalității sînt cele două tendințe care domină întreaga creație a lui Mann. Astăzi, cînd mi se întîmplă să mă gîndesc la anii petrecuți în tovărășia operelor lui Thomas Mann, înțeleg că învățătura lui nu fusese completă. Un om nu are numai îndatorirea de a lucra la propria lui formație, de a-și sculpta propria lui statuie interioară și nici numai pe aceea de a răspunde cu un „da“ frenetic caldului curent de viață din jurul său și din sine. O viață desăvîrșită este aceea care se pune în serviciul oamenilor, a patriei și a omenirii, pentru a spori în cuprinsul lor libertatea, dreptatea și bunătatea. Omenirea este apăsată de prea multe păcate ancestrale, fondul ei de animalitate este încă prea adînc și prea puternic pentru ca cei mai buni și cei mai luminați dintre reprezentanții ei să-și poată permite a nu lua parte la înălțarea nivelului moral și social obștesc. Dar vechea cultură germană, pentru a nu mai vorbi de cea nouă, avea prea puține lucruri de oferit în direcția năzuinței sociale a omenirii de azi. Nimic din aceste sensuri nu străbate deocamdată opera lui Mann, încît nu este de mirare că, în timpul războiului trecut, cînd se putea ghici ce lucruri se zvîrcolesc în sufletul lumii contemporane, Thomas Mann își organizează concepția sa despre lume, goetheană și nietzscheană, în opera *Considerațiile unui apolitic*, un titlu semnificativ din multe puncte de vedere.

Republica germană de la Weimar, dovedită în urmă atît de puțin viguroasă și hotărîtă în lupta ei de înnoire, i-a oferit mari onoruri lui Thomas Mann. El este scriitorul mai mult sărbătorit acum. El este acela care călătorește mai mult în străinătate pentru a-și reprezenta țara. Prin Thomas Mann, noua republică germană avea sentimentul că poate atinge și lega firul cu ce era valabil în vechile tradiții de cultură ale germanismului. Într-un rînd el este proclamat doctor *honoris causa* al Universității din Bonn și împrejurarea produce adevărate festivități naționale. Toate aceste evenimente îl scot pe Mann din sine insuși și confruntarea cu atîtea personalități și stări ale străinătății dau un sens mai politic și mai universalist lucrărilor lui mai noi.

În 1933 Hitler ia puterea. Regimul înțelege să se consolideze înscenînd incendierea Parlamentului, urmată de un proces plin de episoade rușinoase. Urmează arderea cărților în piețele publice, prigoana împotriva artiștilor și învățaților democrați, persecuția anticatolică, excesele rasiste, lagărele de concentrare cu atrocele lor regim. Orașele Germaniei erau zilnic străbătute de coloane de bărbați, îmbrăcați în cizme și uniforme, strînși în curele, intonînd cîntece de luptă. Se răspîndea lozinca potrivit căreia individul nu este nimic și colectivitatea este totul. Se pregătea războiul. Thomas Mann părăsește Germania și se refugiază în Elveția, de unde se aude protestul său. Injoncțiunii de a se înapoia în patrie, ale cărei orientări recente el nu le mai aproba și care nu-i mai garanta nici libertatea spiritului și nici siguranța persoanei

sale, el nu-i dă nici o urmare. Regimul îl excomunică din comunitatea națională și-i confiscă bunurile. La sfîrșitul anului 1936, Mann primește o adresă din partea decanului Facultății filozofice din Bonn care-i face cunoscut că a fost șters din lista doctorilor săi *honoris causa*. Scrisoarea prin care Mann răspunde decanului Facultății filozofice din Bonn face parte din rîndul celor mai impresionante scrieri politice ale timpului. „Sînt un scriitor german, observă Mann, obișnuit, prin scrupul lingvistic, să-mi asum responsabilități... Cum aș fi putut rămînea mut, cum aș fi putut accepta să nu mă rostesc niciodată în fața răului ireparabil ale cărui victime sînt în fiecare zi corpul și sufletul oamenilor, spiritul, justiția și adevărul ? Cum aș fi putut trece sub tăcere cumplitele primejdii la care acest regim expune Europa, acest regim distrugător al omului ? Lucrul nu era cu putință. Și astfel, împotriva dorinței mele, au luat naștere cuvinte și gesturi care mi-au definit poziția și au provocat, în cele din urmă, actul absurd și lamentabil : excomunicarea mea națională." Analizînd opera regimului, Mann arată că „înarmările de război au ruinat țara din punct de vedere economic și moral... Prin atitudinea lui amenințătoare el a făcut din țară un obstacol pentru întreaga lume, pe care o împiedică să-și îndeplinească datoriile ei esențiale, datoriile atît de urgente și atît de mari ale *păcii*. Nimeni nu iubește această țară. Toată lumea o observă cu neliniște și cu aversiune profundă." Thomas Mann se înșela totuși cînd credea că izbucnirea războiului ar aduce și revoluția. Gradul de intoxicație a țării îi era în momentul acela necunoscut lui Mann. „Nu, războiul acesta nu este posibil, exclamă scriitorul. Germania nu-l poate duce. Și dacă conducătorii ei au cel mai redus grăunte de bun-simț, declarațiile lor pacifice, care în ochii aderenților lor nu sînt decît simple minciuni politice, aceste declarații provin desigur din faptul că ei au întrevăzut această posibilitate."

Dar dacă războiul nu e cu putință, „la ce bun atunci acești hoți și acești asasini ? Pentru ce această ostilitate față de întreaga lume, aceste injustiții, această opresiune spirituală, această noapte a civilizației și atîtea alte indigențe ? De ce să nu considerăm atunci putința reîntoarcerii Germaniei în Europa, împăcarea ei cu Europa ?" Mai tîrziu, această posibilitate îi apăru lui Thomas Mann cu totul exclusă. Studiind îndrumările spiritului public în noua Germanie și aiurea, el observă, în scrierea intitulată *Avertisment Europei*, că starea de adevărat delir dionisiac în care conducătorii cufundă tineretul nu are alt scop decît acela de a face din acest tineret un instrument docil al războiului care se pregătea. În zadar vorbesc conducătorii de „Stat", de „Socialism", de „Mărirea Patriei". „Toate acestea nu sînt decît pretexte, scrie Mann. Singurul scop este beția. Este vorba de a te scutura de propriul tău eu, de propria ta cugetare sau, mai precis, de morală și de rațiune în genere. Este vorba de asemeni de a te elibera de frică, de acea teroare în fața vieții care face pe oameni să se adune, să-și strîngă coatele și să vocifereze în cor. Și aici întîmpinăm un aspect al problemei care poate trezi compasiunea noastră. Fericirea pe care o procură uitarea de sine, dispensarea de orice responsabilitate personală este ceva propriu războiului." Războiul trecut poate să fi favorizat această stare de spirit, dar ceea ce este cu adevărat îngrijorător este faptul că cele mai coborîte forme ale cugetării au o putere de contaminare atît de mare, încît vechea lume civilizată părea, în adevăr, că se retrage „ezitantă și surprinsă" în fața noilor huni. În 1938, cînd Thomas Mann trece oceanul și vorbește publicului american, el înțelege că lumea trebuie nu numai avertizată, dar și înarmată împotriva Germaniei național-socialiste și a celorlalte formații statale fasciste ale Europei. „Primejdia, scrie Thomas Mann în scrierea intitulată *Victoria finală a democrației*, primejdia este iluzia umanitară care constă în a crede că lumea s-ar putea înțelege cu aceste state noi, că ele ar putea fi cîștigate, prin comprehensiune și împrumuturi, pentru ideea păcii și a reconstrucției colective a universului. Este aici o eroare primejdioasă, explicabilă prin diferența completă dintre spiritul democratic și spiritul fascist răspîndit în lume. Democrația și fascismul locuiesc oarecum în planete diferite sau, pentru a vorbi mai limpede, ele trăiesc în epoci deosebite. Imaginea istorică a

fascismului este o voință de putere eliberată de orice disciplină rezonabilă și ale cărei exigențe nu pot fi satisfăcute pentru că ele sînt nelimitate. Este cu neputință ca democrația și fascismul să se înțeleagă, pentru că acesta din urmă este prizonierul ideii sale de hegemonie și putere, într-un moment în care democrația nu se ocupă decît de pace... A satisface astăzi revendicările germane, continuă Mann, înseamnă a da o lovitură teribilă forțelor care, în poporul german, aspiră la pace și la libertate. Și cum aspirațiile germane, traduse prin național-socialism, nu înseamnă niciodată pace, ci servesc în chip unic să sporească forțele și posibilitățile sale de război, satisfacerea lor n-ar însemna pacea, ci războiul." Pentru a conjura primejdia este nevoie ca democrația să se înarmeze și să consimtă a satisface exigențele dreptății sociale. „Libertatea trebuie să facă descoperirea virilității sale. Ea trebuie să învețe a se mișca într-o armură și să se apere împotriva inamicilor săi de moarte... Iată ceea ce numesc reforma spirituală a libertății. Cît despre înnoirea sa economică, toată lumea știe ce înseamnă aceasta... Disciplina socială trebuie să completeze libertatea. Din domeniul politic, revoluția burgheză trebuie să treacă în domeniul economic, recunoscînd că justiția este ideea care guvernează epoca și că a o realiza în măsura forțelor umane este cerința însăși a conștiinței mondiale, căreia nimeni nu i se poate sustrage dacă vrea să trăiască."

Cu aceste declarații ale lui Thomas Mann sîntem departe de momentul în care opera sa era dominată de idealul goethean al perfecționării lăuntrice. Goethe spusese odată : „Omul de acțiune este totdeauna inconștient ; numai contemplatorul este conștient". Mann adaugă acum : „Observația lui Goethe este adevărată. Dar acest adevăr impune aceluia care contemplă să rămînă conștient chiar atunci cînd acționează, căci năzuința sa este în chipul cel mai fericit satisfăcută atunci cînd omul care cugetă și acela care lucrează se confundă în aceeași persoană. "

Cultura germană, crede Mann, n-a izbutit mai niciodată în trecutul ei o astfel de îmbinare armonioasă a faptei și cugetării. Această împrejurare a permis poate nu numai dezvoltarea în trecut a unui tip uman abstract, de

cugetător fără contact cu realitatea, dar și în epoca noastră, a unor oameni de acțiune, al căror dinamism fără conștiință și responsabilitate a avut consecințe atît de funeste pentru liniștea și fericirea lumii de azi. Thomas Mann este unul din rarii germani care au înțeles lucrul acesta. Facă-se ca glasul lui să fie înțeles și ascultat și ca exemplul vredniciei în luptă a omului care se apropie astăzi de optzeci de ani să fie urmat de cît mai mulți dintre artiștii și învățații lumii de azi, al căror rost ar rămînea neisprăvit dacă ceva din lumina și armonia spiritului lor n-ar coborî și în împrejurările practice ale vieții noastre.

1945

SCRIITORII ROMÂNI
ŞI LITERATURA UNIVERSALĂ

RECEPTAREA ANTICHITĂŢII ÎN LITERATURA ROMÂNĂ [1]

Receptarea antichităţii, ca element hotărîtor al Renaşterii şi umanismului, a fost adeseori studiată, din multe puncte de vedere şi pe baza unui material care n-a încetat să sporească de la apariţia celebrei cărţi a lui Jacob Burckhardt, în legătură cu diferitele culturi ale Europei apusene şi centrale. Renaşterea şi umanismul au apărut astfel ca fenomene proprii istoriei culturii în ţările din aceste părţi ale lumii. Deşi Burckhardt, apoi numeroşii istorici care i-au urmat, au restrîns cercetarea lor în domeniul italian, s-a ştiut de timpuriu că Renaşterea şi umanismul au fost curente mai generale şi că ele nu pot fi studiate decît ca atare, în numeroasele schimburi de bunuri culturale care le-au constituit. Privite ca nişte curente transversale, adică cu o arie de întindere extinsă la mai multe popoare, limitele Renaşterii şi ale umanismului n-au fost însă niciodată împinse dincolo de hotarele ţărilor din apusul şi centrul Europei. Sinteza ştiinţifică a Renaşterii s-a făcut astfel fără a se lua în consideraţie întinsul material de fapte pe care îl pune la îndemîna cercetătorilor cunoaşterea culturilor din estul şi sud-estul continentului nostru, unde poate fi urmărită de asemenea receptarea antichităţii şi ceea ce i-a urmat, uneori cu repercusiuni hotărîtoare pentru dezvoltarea culturii

[1] Comunicare la Congresul asupra Renaşterii, convocat de Academia de Ştiinţe din Berlin, la Wittenberg, între 3 şi 8 iulie 1959.

în aceste țări. Este tocmai scopul Congresului nostru, pentru a cărui convocare rămînem recunoscători Academiei de științe din Berlin, acela de a prezenta faptele referitoare la receptarea antichității, la Renaștere și la umanism în spațiul estic și sud-estic european și a ajuta astfel la întregirea acestor concepte.

Restrîngîndu-ne la domeniul român, trebuie arătat că deși poporul nostru, ca popor romanic, ține prin atîtea fire de antichitatea latină, situația lui de cultură a fost pînă la un moment dat foarte deosebită de aceea a italienilor, a francezilor, a spaniolilor. N-a existat la noi acea continuitate a culturii clasice, care a făcut posibilă în toată Romania occidentală nu numai o bogată literatură în limba latină, dar a și fructificat, prin nenumărate motive, idei și forme literare, literatura scrisă în limbile vulgare. Retragerea romanilor în secolul al III-lea a suprimat temelia politică a dezvoltării unei culturi latine pe teritoriul vechii Dacii. Lungul intermediu al migrațiunii popoarelor și constituirea poporului român, apoi a primelor formații statale românești, în condiții istorice deosebit de dificile, n-au oferit un prilej mai favorabil receptării culturii antice. Prima cultură a românilor aparține cercului de cultură slav și bizantin și are un caracter precumpănitor religios, încît ea nu alcătuia un cadru propriu asimilării influențelor provenite din filozofia și literatura grecilor și latinilor. Situația se schimbă însă în secolul al XVII-lea, grație unor influențe apusene, absorbite dealtfel, prin intermediul unora din centrele de cultură ale Orientului. Secolul al XVII-lea este un moment tardiv în evoluția Renașterii și a umanismului ; în această epocă, programul amintitelor mișcări de cultură se istovise în cea mai mare parte și pretutindeni în Europa vestică și centrală apăruseră forme de cultură noi, ca expresie a condițiilor sociale atît de schimbate față de vremea care văzuse înflorirea Renașterii și cunoscuse zelul primilor umaniști. Se poate spune deci că apariția unor manifestări de cultură pe teritoriul românesc, care pot fi puse în legătură cu Renașterea și umanismul, reprezintă unul din ultimele valuri ale acestor curente, sfărîmate pe tarîmurile noastre.

Cercetătorii români au stabilit de mai multă vreme faptele, fără să le grupeze însă în ceea ce s-ar putea numi Renașterea și umanismul la români, o temă rezervată cercetării viitoare. Această temă nu va putea fi realizată decît atunci cînd vechea literatură română nu va mai fi studiată cu simplul interes lingvistic și istoric-pragmatic, adică drept o colecție de documente pentru atestări de limbă sau ca izvoare de fapte istorice, așa cum s-a întîmplat în toată epoca pozitivismului. Este necesară, pentru înțelegerea mai adîncă și pentru aprecierea literaturii române vechi, considerarea ei din punctul de vedere al istoriei generale a culturii. Aici nu poate fi însă vorba decît de simplele sugestii ale cuiva care, consacrîndu-se studiului literaturii comparate, a simțit adeseori nevoia să extindă aria Renașterii și a umanismului, recunoscînd unele din caracteristicile acestora și, în primul rînd, receptarea antichității, în cultura mai veche a țării sale.

N-aș vrea să încerc aici o definiție a Renașterii și umanismului. Ca toate noțiunile istorice create pentru lungi dezvoltări de fapte, este probabil că și aceste concepte au înțelesuri deosebite pentru una sau alta[1] dintre perioadele dezvoltării întregi. Dacă fixez zorile Renașterii și ale umanismului în secolul al XIV-lea, în Italia, și sfîrșitul acestor curente la finele secolului al XVI-lea, în toate țările Occidentului european, trebuie remarcat că cele două noțiuni au un cuprins modificat pentru fiecare din perioadele care constituie aceste mișcări de trei ori centenare. Este evident, atunci, că ceea ce poate fi pus în legătură, din vechea literatură a românilor, cu amintitele curente nu are bogatul cuprins care permite, de pildă, unui istoric italian, să aducă sub incidența acelor noțiuni pe Petrarca și Boccaccio, pe Marsilio Ficino și pe Angelo Poliziano, pe Machiavelli și pe Ariosto. Renașterea și umanismul în literatura română n-au avut la dispoziție lungile răstimpuri ale curentelor respective în Occident, au avut o evoluție mult mai scurtă și au caracteristici mult mai puțin numeroase. Renașterea și umanismul românesc au însemnat, în primul rînd, stabilirea

[1] În textul de bază : unul sau altul (n. ed.).

contactului cu izvoarele culturii clasice și revigorarea conștiinței descendenței latine, a acelui sentiment al comunității cu Roma, care a avut mai apoi repercusiuni atît de însemnate în cultura românilor.

Împrejurări economice, sociale și politice, proprii secolului al XVII-lea, aduc românilor această largă deschidere a orizontului lor de cultură. Este vorba, mai întîi, de stabilirea contactului cu lumea grecească, ai cărei reprezentanți încep să emigreze în țările române la un anumit interval după căderea Constantinopolului în puterea turcilor, dar și prin aflarea grecilor culți, instruiți în școlile Italiei, chiar în capitala împărăției turcești, unde pretendenții la tronurile românești se găsesc adeseori și unde unii români, un Nicolae Milescu, un Dimitrie Cantemir în veacul al XVII-lea, regăsesc toate izvoarele culturii clasice. O altă cale către largul orizont al culturii clasice o află românii, mai ales moldovenii, în școlile mai înalte ale Poloniei, unde umanismul pătrunsese încă de la finele secolului al XV-lea și de care Moldova era legată prin vechi drumuri comerciale. Instabilitatea politică, pricinuită de exploatarea la care țările române erau supuse, desele schimbări de tron, care îndreptau pe atîți pretendenți și pe atîți boieri refugiați către Constantinopol, îi mînă alteori spre Polonia, unde rămîn în răstimpuri mai mult sau mai puțin lungi și unde fiii lor găsesc învățătură mai înaltă. Este cazul lui Grigore Ureche, probabil fost student la Lvov, al lui Miron Costin, student la Bar. Pe toate aceste căi ajung scriitorii români ai secolului al XVII-lea și al XVIII-lea să cunoască literatura latină în care se găseau atestări despre războaiele lui Traian și colonizarea Daciei, pe umaniștii italieni, pe Aeneas Sylvius Piccolomini, pe Bonfinius, care, încă din veacul al XV-lea, vorbiseră despre originea latină a poporului român și despre limba lui romanică. Încă din secolul al XVII-lea apar în Moldova școli cu limba de predare latină ținute de congregațiile religioase, un colegiu la Iași, un seminar la Cotnari, un altul la Galați. Succesul acestui învățămînt pare a fi fost atît de mare, încît iezuitul Francesco Renzi, care vine, ca profesor, către sfîrșitul secolului al XVII-lea, raportînd asupra activității sale congregației *De propaganda fide*,

putea scrie: „Astăzi toată floarea nobilimii vorbește latinește și mulți dintre dînșii chiar sînt foarte învățați". Astfel, fie prin mijlocire greacă, fie prin una polonă, fie prin învățămînt local, uneori prin contact direct cu școlile Apusului, ca în cazul stolnicului Constantin Cantacuzino, fost student la Padova, se formează în Principatele Române un nivel de cultură clasică ale cărei rezultate sînt cunoscute.

Rezultatul cel mai de seamă a fost dezvoltarea literaturii istorice, din rîndul cărora aleg scrierea lui Miron Costin, *De neamul Moldovenilor*, ca deosebit de caracteristică pentru întregul curent. Costin face să înceapă istoria moldovenilor cu aceea a Romei și nu se sperie de marea întindere a răstimpurilor pe care trebuia să le acopere și de depărtarea în timp a evenimentelor cu a căror relatare avea să înceapă, căci, scria el, invocînd o analogie umanistică, Homer a scris 250 de ani după distrugerea Troii, Plutarh a povestit faptele lui Alexandru Machedon după 400 de ani și Titus Livius a înfățișat întreaga dezvoltare a Romei după 700 de ani și mai bine de la întemeierea ei. Miron Costin dispune de multele izvoare ale literaturii latine, citează pe Quintus Curtius, pe Dion, pe Eutropius și pe Ovidiu, polemizează cu Aeneas Sylvius, dar folosește și cronicile polone sau oricare alte scrieri pe care le adună cu zel umanistic în jurul său. Faptul că el începe povestirea istoriei poporului său cu istoria Romei, ba chiar cu evenimentele de la Troia și cu așezarea lui Aeneas în Italia, poate fi pus de asemenea în legătură cu metodele primilor istorici umaniști. Pe același drum îl va urma Dimitrie Cantemir, care, în *Hronicul vechimei Romano-Moldo-Vlahilor*, începe istoria poporului său cu întîmplările de la Troia și chiar cu povestirile biblice, așa cum făcuse încă din secolul al XIV-lea Giovanni Villani, *citadino fiorentino*, care începe istoria Florenței *dal principio del mondo*. Desfășurarea de erudiție umanistică este încă mai mare la fiul lui Miron, la Nicolae Costin, care nu pregetă a înmulți referințele, citînd pe Homer, pe Thales, pe Heraclit, pe Empedocle, pe Epicur, pe Democrit, pe Tucidide, pe Diogene Laerțiu, pe Pitagora, pe Platon, pe Xenofon, pe Plinius și pe mulți alții. Tot atît de întinsă, și desigur mai so-

lidă, a fost erudiția lui Cantemir, scriitor de limbă latină, membru al Academiei din Berlin. Erudiția se asociază la acești primi umaniști români cu mijloace împrumutate aceleiași sfere literare. Astfel, mărginindu-mă numai la cazul lui Miron Costin, el dă în așa-zisa *Poemă polonă* a sa, pe care noi o citim astăzi în traducerea românească în proză a lui Hasdeu, o compunere literară după toate normele poeticii umanistice, cu invocarea de rigoare și cu aluzii clare la inițierea umanistică a sa și a altora din jurul său: „Cînt țara-mi înlăcrămată și pe bieții locuitori ai țării Moldovei... Muză sarmată! Iartă-mă că nu pot îndestula cum se cuvine cerințele fiilor tăi prea frumos educați, dragii tăi cei alintați pentru care, deși i-ai hrănit la sînul tău, ai mai adus cu multă cheltuială și dolce, chemînd pe zeițele îndepărtate din Helicon și cîte cîntărețe sînt în jurul Helespontului, precum și Aretuzele și Pieridele, fecioarele din părțile Siciliei, și n-ați lipsit nici voi, Diane din Asiria. Dar pe cînd aceste zeități zburau deasupra țării Moldovei spre regatul slăvit și liber, pe mine mă îndurerau nemaiauzite scene de tiranie neroniană, prădăciuni, cruzimi de nepovestit." Poemul istoric este desigur o specie literară umanistică, pe care, înaintea lui Costin, au ilustrat-o în Apus Torquato Tasso în *Gerusalemme liberata* și Camoëns în *Os Lusiadas*.

Nu poate fi vorba în această scurtă contribuție, care își propune numai să semnaleze o problemă, să grupez toate ecourile de cultură umanistică în operele scriitorilor români din secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, printre care învățații și poeții ardeleni ai acestui din urmă secol vor aduce un însemnat aport. Aceste ecouri sînt foarte numeroase. Dacă parcurgem chiar numai dedicațiile, prefețele sau epilogurile însoțitoare ale scrierilor cu cuprins de cele mai multe ori religios, publicate de Bianu și Hodoș în volumele *Bibliografiei românești vechi*, putem constata desele referințe de cultură antică, doveditoare ale unui incontestabil nivel de cultură umanistă la toți oamenii învățați ai secolelor amintite. După cum și în restul Europei, poezia și filozofia grecilor și romanilor intrau cu o parte foarte însemnată în formula de cultură a tuturor oamenilor instruiți, începînd cu secolele Renașterii, tot așa și la români, din momentul în care valul umanistic îi atinge, înțelepții, poeții și istoricii lumii vechi sînt bine cunoscuți. Învățătura vechimii a găsit și o cale de propagare în masele cele mai întinse ale cititorilor din popor prin *Floarea darurilor*, o culegere de maxime și pilde scoase din *Biblie*, din părinții bisericii, dar și din autorii greci și romani, totul alcătuind o traducere a renumitului florilegiu italian de la sfîrșitul evului mediu, *Fiore di virtù*. Același rol de propagare a înțelepciunii antice în masele populare l-au jucat, în veacul al XVIII-lea, pe lîngă *Floarea darurilor*, așa-zisele *Pilde filosofești*, traduse din grecește.

Deși receptarea culturii antice și inițiere umanistică au existat, fără îndoială, la scriitorii români începînd din secolul al XVII-lea, acești germeni nu s-au dezvoltat însă într-o literatură artistică sau într-o mișcare filozofică sau științifică asemănătoare ca însemnătate și întindere cu acele ale Europei apusene și centrale în epoca Renașterii. Motivul acestui fenomen stă în faptul că Renașterea, ca mișcare literară, filozofică și științifică, a fost, oriunde s-a produs și a luat forme dezvoltate, o manifestare a burgheziei, afirmate împotriva feudalității înaintașe, a scolasticii, a formelor universaliste de viață și cultură, a dogmatismului religios și a concepțiilor transcendentaliste, a alegorismului și hieratismului în artă, pentru gîndirea liberă și spiritul critic, pentru individualism și formele naționale de viață, pentru concepțiile imanentiste, pentru realismul în artă. În țările române lipseau însă toate condițiile care au permis înflorirea Renașterii în alte părți. Secolul al XVII-lea și al XVIII-lea au fost pentru noi puternice epoci feudale; burghezia n-a putut lua la noi, în acest răstimp, dezvoltarea care să-i permită organizarea unei culturi noi de tipul Renașterii, corespunzătoare năzuințelor ei. Din această pricină, cultura română în veacurile amintite a cunoscut fenomenul receptării antichității, dar nu i-a dat acesteia consecințele literare și filozofice pe care același fenomen l-a produs în occidentul și centrul Europei.

Lipsa unei literaturi umanistice, asemănătoare într-un fel oarecare cu literaturile restului Romaniei în epoca umanismului și a Renașterii, a fost un fapt plin de con-

secințe pentru întreaga dezvoltare mai nouă a literaturii române. Lipsindu-ne o literatură alimentată din surse savante și de caracter livresc, cum a fost cazul pentru literatura italiană, franceză și spaniolă, după ieșirea din evul-mediu, literatura română în epoca înfloririi ei mai noi n-a pierdut niciodată contactul cu creația populară, pe care, de fapt, ea o continuă în operele tuturor marilor ei scriitori. A lipsit din literatura noastră acel mediu izolator, erudit, acea barieră care separă, la atîți scriitori moderni ai Romaniei occidentale, creația cultă de creația populară. La noi împrejurarea aceasta nu s-a produs și de aceea toți marii scriitori români ai veacului al XIX-lea și de mai tîrziu, Alecsandri și Eminescu, Creangă și Slavici, Caragiale, Vlahuță și Delavrancea, Sadoveanu și Arghezi, manifestă, prin limbă, prin tematică, prin multe procedee literare, prin concepția de viață și prin tendințe, un incontestabil caracter popular. Caracterul popular al literaturii române moderne, creșterea ei organică din folclor este una din însușirile ei cele mai izbitoare. Această însușire se explică prin întreaga dezvoltare anterioară a literaturii române, din care a lipsit o literatură de inspirație savantă, cum Renașterea a produs în alte țări. cu rezultate care au fost simțite pînă tîrziu.

1959

MITUL PROMETEIC ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

Toate epocile de înnoire și creație au recunoscut în figura legendară a lui Prometeu simbolul năzuințelor și al revoltelor, al suferințelor și luptelor lor. Nu este deci de mirare că întemeietorul socialismului științific s-a oprit și el odată în fața imaginii mitice a lui Prometeu. În teza sa de doctorat despre *Deosebirea dintre filozofia democritică și epicureică a naturii*, Karl Marx scrie : „Filozofia, atît timp cît mai păstrează o picătură de sînge în inima ei liberă, capabilă să aducă o lege nouă lumii, va striga adversarilor ei împreună cu Epicur : «Nu este lipsit de pietate acela care tăgăduiește pe zeii poporului mărunt, ci acela care le atribuie acestora gîndurile comune ale poporului mărunt». Filozofia nu-și ascunde aceasta. Mărturisirea lui Prometeu :

Cu un cuvînt urăsc pe zeii toți

este propria mărturisire a filozofiei, maxima ei față de toți zeii cerești și pămîntești, care nu recunosc în propria conștiință de sine a omului suprema lui zeitate. Nici un alt zeu nu se cuvine să stea alături de acesta. Personajului poltron, care se bucură de situația aparent înrăutățită a filozofiei în societatea burgheză, filozofia îi poate răspunde cu vorbele pe care Prometeu le striga lui Hermes, slujitorul zeilor :

Cu slujba ta de sclav nu aş dori —
O ştii prea bine – soarta mea să schimb.
Mai bine e să fiu căznit pe stîncă
Decît lui Zeus fidelul mesager.

Prometeu este cel mai de seamă sfînt şi martir în calendarul filozofic al omenirii".

Această apreciere a lui Prometeu s-a format treptat în decursul istoriei şi s-a impus în anumite epoci ale ei. Hesiod, care a dat prima versiune literară a mitului prometeic, este departe de a însoţi figura titanului cu sentimentele de veneraţie pe care le întîmpinăm în cuvintele lui Marx. Înşelarea lui Zeus cu prilejul sacrificiului de la Mecone, cînd Prometeu l-a făcut pe părintele zeilor să aleagă partea cea mai săracă a sacrificiului, apoi furtul focului, pus la dispoziţia oamenilor, l-au determinat pe Zeus să trimită în lume pe Pandora, cu fatala ei cutie, din care s-au revărsat toate relele printre oameni. „Zeus, mîniat de viclenia lui Prometeu, a revărsat relele în lume", observă Hesiod, în *Lucrări şi zile*. Hesiod scrie din punctul de vedere al religiei jupiteriene, cu sentimente neîmpărţite pentru Zeus, aducătorul şi chezaşul dreptăţii în lume, încît atitudinea sa faţă de titanul răzvrătit este mai degrabă negativă. Prometeu este răspunzător de suferinţele hărăzite oamenilor şi de sfîrşitul vîrstei de aur a umanităţii.

Aprecierea pozitivă a lui Prometeu apare odată cu prezentarea lui în tragedia lui Eschil, *Prometeu înlănţuit*, în epoca democraţiei ateniene. Prometeu este, pentru Eschil, binefăcătorul oamenilor, acela care i-a dotat cu inteligenţă, i-a scos din peşteri, i-a deprins să locuiască în case expuse la lumina soarelui, i-a învăţat să calculeze timpul, să folosească animalele de povară, să spintece mările cu navele lor, să tămăduiască bolile cu leacuri, să descopere în tainiţele pămîntului arama şi fierul, argintul şi aurul, să le lucreze cu ajutorul focului. Prometeu, adică acela care ştie totul de mai înainte, cunoaşte momentul şi felul în care se va prăbuşi stăpînirea lui Zeus în lume. Titanul refuză să-i transmită lui Zeus revelaţia cerută. După ce îl înlănţuise pe stîncile Caucazului, îl prăbuşeşte în Tartar.

Preţuirea pozitivă a lui Prometeu s-a menţinut, pînă la un punct, şi la Platon, care, în dialogul *Protagoras*, atribuie titanului meritul de a fi învăţat pe oameni să vorbească şi să cinstească pe zei, să se adăpostească în case, să-şi acopere trupurile cu veştminte şi să se hrănească cu bucatele pe care le produce pămîntul. Prometeu n-a transmis însă oamenilor şi cunoştinţa artei politice, a maximelor necesare vieţii în cetăţi. Pudoarea şi justiţia au fost, după întemeierea primelor oraşe, un dar făcut oamenilor de Zeus prin mesagerul lui, Hermes. În concepţia lui Platon, Prometeu n-a fost decît creatorul civilizaţiei materiale. Cultura spirituală în forma ei cea mai înaltă, adică în forma ei morală şi politică, rămînea totuşi, pentru Platon, aportul părintelui zeilor. Platon dă astfel impresia că procedează la o ierarhizare, prin care aşază deasupra meritului lui Prometeu pe acel al lui Zeus. Religia tradiţionalistă jupiteriană era încă puternică la aristocratul Platon.

Hesiod, Eschil, Platon au rămas pentru toată vremea modernă izvoarele principale ale mitului prometeic. Totuşi, cînd în secolul luminilor, filozoful platonician englez Shaftesbury compară pe artist cu Prometeu, el nu reia ideea marilor înaintaşi amintiţi, ci pe aceea a lui Lucian, care, în secolul al II-lea al erei noastre, instituise şi el odată aceeaşi comparaţie. Într-unul din spiritualele lui monologuri, Lucian răspunde unui prieten care-l numise „un Prometeu". Care să fi fost motivul acestei apelaţii ? Voise, poate, prietenul să spună că operele lui Lucian sînt făcute din lutul în care titanul întruchipase pe oameni şi că ele sînt tot atît de fragile ca şi oalele fabricate de olarii Atenei ? Lucian preferă să creadă că prietenul a voit să laude „felul" său de a scrie, care nu porneşte de la nici un model. În acelaşi chip, Prometeu, într-o vreme cînd oamenii nu existau încă, avu ideea să fabrice oameni. A dat acestor fiinţe forma, ţinuta, mlădierea, aerul lor plăcut ; a fost creatorul lor, după care Minerva, venindu-i în ajutor, suflă asupra humei şi le dădu un suflet. Iată în ce fel poate fi plăcută gluma prietenului, cum, fără îndoială, acesta a dorit s-o facă „În ce mă priveşte (adaugă Lucian) socotesc că n-am avut numai meritul noutăţii, compunînd opere care nu sînt

fiicele vreunei opere mai vechi. Am vrut ca aceste opere să şi placă, socotind că altfel ar trebui să roşesc de ruşine şi să le calc în picioare pentru a le distruge. La ce ar folosi noutatea lor, dacă ar fi urîte? Dacă n-aş gîndi astfel, m-aş crede vrednic să fiu sfîşiat de şaisprezece vulturi pentru a fi compus o operă care este cu atît mai urîtă, dacă n-are alt merit decît ciudăţenia ei." Cînd în secolul al XVIII-lea se produce îndoiala cu privire la valoarea regulilor, atît de puternice în practica artistică a secolului anterior, cînd, în locul creaţiei artistice călăuzite de norme şi modele, începe să se impună din ce în ce mai viu exigenţa creaţiei originale, conduse de spontaneitatea genială, vechea comparaţie făcută de Lucian între Prometeu şi artistul original se impune încă o dată. „Artistul, scrie Shaftesbury în *Solilocviile* sale, este un al doilea Creator, un Prometeu după Jupiter. La fel cu acest artist suveran sau cu natura plastică şi universală, artistul plăsmuieşte un întreg coerent şi proporţionat în el însuşi, prin subordonarea voită a tuturor părţilor componente... Artistul poate imita astfel pe Creator."

Apusul vechiului prestigiu al normelor şi modelelor, zorile noii concepţii despre spontaneitatea genială a creaţiei erau momente ale desfacerii din cadrele constringătoare ale feudalităţii şi absolutismului. Cînd, odată cu înaintarea veacului, lupta pentru libertăţile burgheze se extinde şi se adînceşte, simbolul prometeic vine să le sprijine, în spiritul marii tradiţii tragice a lui Eschil. În acest spirit a reluat Goethe figura lui Prometeu, într-un poem dramatic rămas, dealtfel, neterminat. În *Poezie şi adevăr* (c. XV), poetul ajuns în pragul bătrîneţii îşi aminteşte astfel de starea de spirit a tinereţii sale, în acel moment din jurul anului 1773, cînd ia naştere poemul dramatic *Prometeu*: „Lucrările mele, care găsiseră atîta aprobare, erau copii ai singurătăţii, scrie Goethe. De cînd intrasem în relaţii mai adînci cu lumea, nu-mi lipsise puterea şi plăcerea invenţiei, dar realizarea întîmpina greutăţi, deoarece nu aveam un stil propriu nici în proză, nici în versuri şi în faţa fiecărei lucrări noi, oricare i-ar fi fost tema, trebuia să mă încerc din nou

şi să iau lucrurile de la capăt. Dar cum în acelaşi timp refuzam — ba chiar îndepărtam — ajutorul oamenilor, mă izolam în felul lui Prometeu şi de zei, şi o făceam într-un fel cu atît mai natural, cu cît, după caracterul şi modul meu de a gîndi, o stare de spirit anumită îngloba şi desfiinţa pe toate celelalte. Fabula lui Prometeu prinse viaţă în mintea mea. Mi-am tăiat vechiul veşmînt al titanului după statura mea şi am început, fără să mă gîndesc mai departe, să scriu o piesă în care este arătată neînţelegerea la care ajunge Prometeu cu Zeus şi cu zeii, întrucît face oameni pe seama lui, îi însufleţeşte cu ajutorul Minervei şi întemeiază o a treia dinastie. Zeii care guvernau acum aveau motive îndestulătoare să fie nemulţumiţi, deoarece ei puteau fi priviţi pe nedrept ca nişte fiinţe aşezate între titani şi oameni. Monologul acestei curioase compoziţii era acel poem care a dobîndit însemnătate în literatura germană... Poemul acesta sluji ca praf de puşcă pentru o explozie care descoperi şi făcu să se exprime raporturi neştiute dintre anumiţi oameni de seamă, raporturi ignorate de aceştia şi care mocneau în sînul unei societăţi altfel atît de luminate." Legenda lui Prometeu avea deci pentru tînărul Goethe rolul de a simboliza atît situaţia sa de scriitor cît şi unele din tensiunile sociale ale vremii. În continuarea pasajului citat, Goethe alătura lui Prometeu pe alţi mari potrivnici, pe Tantal, Ixion, Sisif, pe care îi numeşte „sfinţii mei" şi „membri ai unei imense opoziţii". Poemul *Prometeu* devine astfel una din creaţiile cele mai caracteristice ale epocii titanice şi rebele, a *Sturm und Drang*-ului goethean. Binefăcătorul oamenilor care, la începutul actului al III-lea al poemului, azvîrle în faţa lui Zeus expresia dispreţului său şi hotărîrea de a-şi urma calea alături de oameni, reprezintă una din aspiraţiile spre libertate şi neatîrnare care însufleţea burghezia germană, ca şi pe aceea a multor altor ţări, în ajunul evenimentelor revoluţionare din Franţa.

Starea de spirit revoluţionară, înainte şi după evenimentele din Franţa, impune figura lui Prometeu ca pe una din cele mai expresive pentru îndrumările vremii. Byron îi adresează oda sa: „Crima ta, vrednică de un

zeu, a fost că te-ai arătat plin de îndurare, că ai voit să scazi, prin preceptele tale, numărul mizeriilor umane și că ai făcut pe om să-și afle puterea în sufletul său. Înfocat de o forță superioară, ne-ai lăsat moștenire o lecție măreață pe care cerul și pămîntul n-au putut-o distruge : energia ta răbdătoare, statornicia și rezistența sufletului tău neînvins. Ești un simbol al destinului și al forței muritorilor ; ca și tine, omul este în parte divin, un fluviu tulbure, ieșit dintr-un izvor curat. Omul posedă și el prevederea viitorului său funest, al nenorocirii, al împotrivirii și al tristei sale însingurări. Dar sufletul le poate opune pe sine însuși, egal în forță cu toate nenorocirile : voința sa fermă îi este sprijin și chiar cînd este zguduit de chinuri, omul își poate prevedea răsplata și triumful dacă îndrăznește să-și sfideze încercările și să facă din moartea lui o victorie." O astfel de mîndrie individualistă a omului care opune tuturor încercărilor vieții tăria sufletului său, solitar dar neînfrînt, nu putea apărea decît într-o epocă de sfărîmare a vechilor legături, într-o epocă revoluționară. Byron a fost poetul acestei vremi.

I s-a asociat Shelley, care a dat, după Goethe, cea mai de seamă întrupare modernă a mitului prometeic, *Prometeu liberat* (1820). Spre deosebire de toți înaintașii săi, Shelley nu se mărginește în cadrele tradiționaliste ale mitului, ci îl îmbogățește cu noi episoade și îl asociază cu un nou înțeles. *Prometeu înlănțuit* al lui Eschil este singura parte păstrată dintr-o trilogie pierdută. După știri provenite din antichitate, este probabil că trilogia eschiliană sfîrșea prin împăcarea lui Prometeu cu Zeus, în schimbul revelației că unirea acestuia cu Thetis i-ar putea aduce o descendență funestă. Zeus autorizează atunci pe Hercule să-l elibereze pe titan. Sfîrșitul acesta i se părea lui Shelley nevrednic de marea figură a lui Prometeu. În prefața poemului său, Shelley scrie : „Simțeam repulsie pentru un deznodămînt atît de slab ca acela care consistă în a împăca pe campionul umanității cu opresorul ei. Interesul moral al fabulei, atît de puternic susținut prin fermitatea și statornicia lui Prometeu, ar dispărea dacă ni l-am putea închipui pe titan retractîndu-și vorbele-i îndrăznețe și slăbind în fața fericitului și perfidului său adversar". Shelley închipuie atunci o altă tragedie prometeiană, cu un alt final. Scrie cu convingerea că prelungește astfel marea direcție de înălțare morală a tuturor predecesorilor săi de seamă. „Datorăm, scrie Shelley, pe marii scriitori ai vîrstei de aur a literaturii noastre acelei deșteptări entuziaste a spiritului public, care a transformat în pulbere formele mai vechi și mai opresive ale religiei creștine. Îl datorăm pe Milton progresului și dezvoltării aceluiași spirit ; nu trebuie să uităm că sacrul Milton era el însuși un republican și un îndrăzneț investigator în morală și în religie. Marii scriitori ai timpului nostru, după cum avem unele temeiuri să presupunem, sînt precursorii unei revoluții pe care nu ne-o putem închipui încă în condiția noastră socială și cu opiniile care o constituie." Această revoluție încearcă totuși Shelley să și-o închipuie în formele simbolice ale poemului său : Jupiter, reprezentantul legii inflexibile și deci al constrîngerii în lume, a înlănțuit pe Prometeu pe stîncile Caucazului, unde titanul se consumă de dorul iubitei de care a fost despărțit, al Asiei, alegoria frumuseții și a iubirii. Asia cheamă în ajutor pe Demogorgon, spiritul revoltei populare, care împreună cu Hercule va elibera pe titan. Unirea lui Prometeu cu Asia va umple de jubilare întregul pămînt, fericit acum prin întrunirea înțelepciunii cu frumusețea și iubirea. Shelley visa deci o fază viitoare a omenirii, liberată de constrîngeri, fericită prin armonia celor mai înalte idealuri ale omului. În timpul chinurilor sale, Prometeu înlănțuit vede profilîndu-se în zare „un tînăr cu priviri resemnate, răstignit pe o cruce." Este viziunea propriei sale torturi proiectate în secolele viitoare. Omenirea va mai trece deci prin încercări ca acele ale lui Prometeu, înainte de eliberarea și ascensiunea sa în armonie și glorie. Paralelismul Prometeu-Isus Cristos este una din temele cu care Shelley îmbogățește mitul lui Prometeu.

Este interesant de urmărit ce anume a trecut din ciclul tematic și din semnificațiile mitului prometeic în operele scriitorilor români ; eventual, în ce chip l-au transformat și l-au îmbogățit ? Odobescu povestind, în 1887, basmele sale mitologice, după prelucrările englezu-

lui G. W Cox, s-a oprit și în fața mitului lui Prometeu, înfățișat în detaliile lui hesiodice, sub titlul *Epimeteu și Pandora*. Este o povestire sfătoasă, cu elemente de oralitate populară, ca toate celelalte ale lui Odobescu: „Măi oamenilor, vorbește Prometeu, acest Zeus e lacom de avuții și de daruri; dacă voi, cînd înjunghiați vite în onoarea lui, i le veți închina cu totul, apoi să știți că veți da de capăt tuturor turmelor voastre, oricît de numeroase ar fi. Aide mai bine să facem cu Zeus o tocmeală pentru ca și voi oamenii și el să vă bucurați de cîte o parte din vitele jertfite în ecatombe, adică cu sutele, pe altarele zeilor." Urmează povestirea înșelăciunii de la Mecone, apoi răzbunarea lui Zeus prin înlănțuirea lui Prometeu și trimiterea Pandorei în lume. Sensurile majore ale mitului nu sînt reliefate. Umanistul amabil Odobescu se desfată numai de povestire.

Înțelesul tragic al acesteia trece prin sufletul lui P. Cerna, atît de deschis pentru emoțiile intelectuale, curios de toate marile creații ale literaturii universale. Acestor îndemnuri se datorește traducerea monologului lui Prometeu de la începutul actului al III-lea al poemului lui Goethe, pe care o face, probabil, încă din anii săi de elev la liceul din Brăila, dar o publică abia mai tîrziu, în 1904, în *Sămănătorul*. Sînt versuri puternice, care reproduc prin forma lor liberă mișcarea interioară a emoției. Foarte fidelă față de prototipul goethean, versiunea lui Cerna îi adaugă muzicalitatea rimei :

Să te ador pe tine, eu?
De ce? Ai alinat vreodată chinul
Celor îngenuncheați?
Ai șters vreodată ochi înlăcrimați?
Puternica Vecie și Destinul,
Stăpînii tăi și-ai mei,
Nu m-au creat pe mine, ca pe zei?
Crezi tu că voi urî viața, poate,
Și pribegi-voi prin pustiuri grele,
Fiindcă florile visării mele
Nu pot să lege toate?

Aici rămîn și voi zidi mereu
Făpturi de oameni după chipul meu —
Un neam la fel cu mine —
Să sufere, să plîngă, să muncească
Și să se veselească,
Și să se uite cu dispreț la tine —
Ca mine.

Traducerea poemului *Prometeu* de Goethe reprezintă, în cariera poetică a lui Cerna, un punct din care se desfac mai multe din firele operei sale de mai tîrziu. Sentimentul prometeic al personalității care își croiește propriul ei destin uman revine în mai multe poezii ale lui Cerna, ca *Isus, Plînsul lui Adam, Către pace, Ruga pămîntului* ș.a. Mitul însuși al lui Prometeu revine ca temă literară abia mai tîrziu, la cîțiva poeți care scriu după 1920, într-un moment pe care trebuie să-l punem în legătură cu dezvoltarea conștiinței morale și sociale, caracteristică pentru intelectualii mai înaintați ai acestei vremi.

Pornirea de a dispune cu libertate de vechiul mit, de a-l îmbogăți cu noi episoade, de a-l asocia cu noi înțelesuri, este caracteristică pentru alți poeți români care se opresc, în epoca de după 1920, în fața mitului prometeic. Unul din aceștia este Al. Philippide, în fragmentul dramatic *Izgonirea lui Prometeu*, publicat mai întîi în *Viața românească*, apoi în volumul *Aur sterp* (1922). Este unul din cele mai uimitoare poeme ale acelui moment literar, cu totul neașteptat la un poet în vîrstă abia de douăzeci de ani. Acest tînăr poet dovedea, compunîndu-și opera, o îndrăzneală a cugetării, o fecunditate a imaginației, rămasă, în mod surprinzător, cu totul neremarcată. Poemul are forma unei compuneri dramatice, pentru că, interceptînd monologul titanului cu strigătele mulțimilor, creează aparența unui dialog. Forma dramatică este subliniată și de indicațiile de regie la începutul și în cursul poemului. Acesta conține apoi dezvoltarea unei situații, înfățișează o acțiune. Prometeu huiduit de mulțimile pe care le înzestrase altădată cu focul, dar care nu deveniseră astfel mai fericite, produce noua revoltă a tita-

nului. Prometeu izbutește să-și rupă lanțurile și să gîtuie vulturul. După ce azvîrle lui Zeus blestemul și disprețul său, ca și omenirii căreia-i prevestește pedeapsa așteptărilor eterne, Prometeu se aruncă în soare. Poemul manevrează simboluri adînci, dar nu impenetrabile, dintre care unele sînt obținute prin personificarea unor noțiuni curente, cu ajutorul majusculei la inițială : *Vreme, Munte, Nemărginit, Veșnicie, Sînge, Pămînt, Haos, Urlet* etc., chiar la adverbe folosite ca substantive : *Nicăieri* și *Nimeni*, procedee obișnuite la poeții simboliști, a căror influență poetul dovedea că o suferise și prin folosirea aliterațiilor, a rimelor interioare, a refrenelor, a efectelor sugestive legate de corpul sonor al cuvintelor. Marea densitate de idei a poemului, vorbirea aluzivă a titanului în cuprinsul lui impun comentariul.

Mulțimile nemulțumite s-au adunat în fața muntelui pe care stă răstignit Prometeu. Indicațiile explicative din fruntea poemului lămuresc destul de vag, deocamdată, cauza nemulțumirii mulțimilor : „Era mai bine altădată, cînd oamenii nu cunoșteau focul ! Acum toți poartă grija... Și asta numai din pricina lui Prometeu !... E vina lui ! Nemernicul ! Nu i se cuvin decît huiduieli și pietre." Nemulțumirea oamenilor, exprimată narativ, pare deci produsă nu de o cauză adîncă, ci de versatilitatea omenească. Prometeu aude urletul din vale :

Un urlet surd, adînc ca o furtună
Îmi geme în urechi necontenit...
E vîntul care prin prăpăstii sună...
Ori stînci din vîrfuri s-au rostogolit ?...

Cînd vremea încă nu s-a împlinit,
Pe Prometeu cine-ar putea să-l cheme ?
E Muntele, bătrînul, care geme...
Adormi din nou, tovarăș ostenit !
Porunca Vremii nu s-a împlinit...

Dar cînd huiduielile se repetă și numele lui Prometeu se aude mai clar în mijlocul lor, titanul are un spasm de revoltă care-i rupe lanțurile. Strigătele și revolta mulțimii sînt interpretate de Prometeu ca o expresie a dorinței de libertate, pe care oamenii o opun nu numai titanului, dar și părintelui zeilor. Prometeu tălmăcește lui Zeus înțelesul revoltei omenești : zeii au rămas singuri, omenirea i-a părăsit :

Dă-mi mîna, Zeus ! Singur ești ca mine,
În cerul tău pustiu și zdrențuit...
Spre stînca unde-am stat înlănțuit
Privește-n jos puhoiul care vine,
Privește-l bine...
Ne blastămă mulțimea deopotrivă...
Ești singur, Zeus ! Singur sînt și eu...
De ce înlături mîna milostivă
Pe care ți-o întinde Prometeu ?
Ești singur, Zeus ! Singur sînt și eu...
Cu mine, Zeus ! Zvîrle-te în larg,
Acolo unde zările se sparg
Spre haosul cu mii și mii de ceruri,
În care se vor naște aștrii noi...
De ce nu vii cu mine-n larguri, Zeus,
Să cucerim Nemărginirea amîndoi !...

. . . .

Ia-ți, Zeus, lanțurile înapoi !
Au ruginit de vînturi și de ploi
Dar sînt destul de trainice și grele...
Păstrează-le, dacă mai crezi în ele !

Dorul de libertate al oamenilor nu va merge însă pînă la capăt. Omenirea va intra sub noi comandamente. Zeus va trimite oamenilor un alt reprezentant al său. Ca în poemul lui Shelley, pe care trebuie să-l considerăm ca un izvor al tuturor prelucrărilor mai noi ale mitului, titanul lui Philippide are și el previziunea lui Isus Cristos, pe care îl evocă drept simbolul trecerii sub noi legături : *„Iar tu, tu cel de sus, cel «bun și sfînt», / Coboară iarăși pe* poetului nostru. Titanul lui Philippide se închide în or-

Soartei. Hoț de veșnicii!" Prometeu are viziunea tuturor religiilor viitoare, în care recunoaște eșecul repetat al dorului omenesc de libertate :

M-ați izgonit!...
Mă-ntorc în nemurire,
Să-mi caut altă omenire-n loc ;
Să-i dau și ei mistuitorul Foc ;
Și ferecat de-o nouă-nlănțuire
S-aștept să se mai năruie un cer,
Să mă mai latre încă-o omenire...
Și așa, din izgonire-n izgonire
Să-mi port prin haos rîsul meu stingher...
Urlați... În deznădejdea voastră nu e
Decît izbînda strigătului meu
Care de-a pururi tot mai sus se suie,
Din cer în cer! din Dumnezeu în Dumnezeu!
— Căci cine va putea cîndva să spuie
Că l-a văzut plîngînd pe Prometeu?
Urlați!
Rămîi în urma mea, Pămînt,
Pe fruntea ta lovită de-un cuvînt,
Pe veci de veci de-acuma se așterne
Pedeapsa Așteptărilor eterne.

Prometeu devine deci el singur întruparea năzuinței spre libertate, trădată necontenit în lunga experiență istorică a omenirii, care n-ar prăvăli pe vechii zei decît pentru a se supune altora noi. Tînărul poet care exprima această îndrăzneață concepție nu vedea, în momentul compunerii poemului său, posibilitatea unei eliberări a omenirii printr-o revoluție fundamentală, care să sfărîme toate lanțurile opresiunii și exploatării. Viziunea sa este, din această pricină, pesimistă și tonul debitului său poetic este amar și sarcastic. Largile perspective deschise de Shelley prin evocarea unei faze viitoare a lumii, în care înțelepciunea lui Prometeu vedea cum știința se va uni cu bunătatea și frumusețea, aceste perspective lipsesc poetului nostru. Titanul lui Philippide se închide în orgoliul său și se desparte pînă la urmă de aspirațiile oamenilor, desigur nu din strîmteţe și uscăciune a inimii, ci din pricina cruntei lui decepții. Orgoliul final al lui Prometeu este masca durerii și dezamăgirii sale. Considerat din punctul de vedere al istoriei comparate a literaturilor, poemul lui Al. Philippide s-a constituit din trei tendințe, ajunse la el după ce animaseră alte multe opere ale creației moderne. Enumăr aceste tendințe : 1. Tendința de a prelucra vechile mituri, ba chiar de a răsturna semnificația lor tradițională. Această tendință a fost deseori reprezentată în romantism. Byron în *Cain*, Shelley în *Prometeu dezlănțuit*, Victor Hugo în *Sfîrșitul lui Satan*, au dat și ei interpretări personale ale vechilor legende, transformînd înțelesul lor consacrat. Tot astfel procedează și Philippide atunci cînd îl prezintă pe Prometeu într-un moment cînd fostul prieten devotat al oamenilor, înfățișat astfel în multiplele lui întrupări literare, a evoluat către pozițiile unui individualism extrem. 2. Tendința sincretistă, adică aceea de a surprinde unitatea de semnificații a unor momente foarte deosebite din istoria umanității. Această tendință inspirase, de pildă, cu zeci de ani înainte, pe poetul ungur Emeric Madách, care, în *Tragedia Omului*, evocase luptele succesive ale omenirii pentru a cuceri sensul vieții și eșecurile ei repetate. Ideea sincretistă, după cum am văzut, este și ea prezentă în fragmentul dramatic al lui Philippide. Figura lui Prometeu ne apare aici ca una din acele care au fixat nevoia de adorație a omenirii, o etapă într-un ciclu unitar. 3. Tendința individualismului radical, prin care nemulțumirea simțită de multe spirite în societatea burgheză a veacului al XIX-lea nu mai ia forme revoluționare, ci se refugiază în protest orgolios și se desolidarizează prin decepție de luptele mulțimilor contemporane. *Zarathustra* lui Nietzsche, *Brand* al lui Ibsen întrupaseră această tendință în a doua jumătate a veacului trecut. Ceva din etosul acestor opere mi se pare că a trecut și în *Izgonirea lui Prometeu*.

Nu putem spune pînă la ce punct operele amintite mai sus au lucrat direct asupra poetului nostru. Împărtășit dintr-o întinsă cultură, încă din anii tinereții sale, nu este exclus ca Philippide să fi stabilit contactul cu

unul sau altul din izvoarele amintite. Izvoarele literare lucrează însă uneori şi prin ideile generale pe care le trimit în atmosfera intelectuală a unei epoci. Este mai probabil că, în felul acesta, au înrîurit ele, în cazul de față, producînd la poetul nostru o operă remarcabilă prin larga ei viziune, prin marea vigoare a expresiei.

Cu toate elementele dramatice ale compoziției sale, opera lui Philippide rămîne totuşi un poem liric. Materia prometeică nu este pentru poetul nostru decît mediul de transmisiune al concepțiilor şi sentimentelor sale. În vorbirea eroului auzim eul liric al poetului. Spre deosebire de poemul lui Philippide, acela pe care îl dă Victor Eftimiu, sub titlul *Prometeu*, este o operă dramatică propriu-zisă, o tragedie în cinci acte şi în versuri, făcută pentru a fi adusă pe scenă şi reprezentată — cum a fost, de fapt, cu mare succes încă din 1918. Tradusă în italieneşte de Angelo Pernice, care scrie şi o prefață, şi în limba germană de Hugo v. Hofmannsthal, care o prefațează la rîndu-i, tragedia lui Victor Eftimiu s-a bucurat de o notorietate foarte întinsă. Scrisă pentru a fi reprezentată, opera lui Eftimiu evită abstruzitatea simbolurilor şi se dezvoltă limpede, dar cu o largă folosință a efectelor zgomotoase sau orbitoare de regie : trîmbițe, strigătele titanului crucificat, tunete, revărsări de lumină. Vom vedea că îmbogățirea mitului şi reinterpretarea lui, ca şi sincretismul caracterizează poemul lui Eftimiu, ca şi pe acel al lui Philippide. Izgonirea lui Prometeu este un episod nou în ambele poeme. Eftimiu se ține totuşi mai strîns de tradiția legendară fixată de Hesiod şi Eschil, deşi poetul nu ezită să închipuie personaje noi, pe primii oameni, pe Than şi Li, care par împrumutați mai degrabă tradiției biblice, după cum ecuația finală Prometeu = Isus Cristos provine de la Shelley. În fine, deşi Eftimiu a scris o operă dramatică şi nu un poem liric, opera sa nu transmite mai puțin concepțiile poetului, căci eroii săi sînt, de fapt, idei în acțiune şi drama întreagă este prezentarea unei vederi generale asupra progresului în istorie. Iată dezvoltarea subiectului şi asociațiile pe care le trezeşte :

Prometeu, melancolic, se spovedeşte iubitei şi soției lui, Eromeni. Titanul a descoperit o pereche omenească, *două ființe ciudate, o corcitură de monstru şi zeiță*. A simțit prezența unui suflet în ele. I-a învățat să rîdă şi să vorbească. Prometeu doreşte înălțarea oamenilor tot mai sus. Zeus este vinovat de înjosirea neamului omenesc. Titanul, care altădată l-a ajutat pe Zeus să cucerească Olimpul, va lupta acum împotriva lui. Va înzestra pe oameni cu focul, cu meşteşugurile. Apar Than şi Li. Deprinderea lor de a vorbi este încă primitivă. Grăiesc în fraze compuse dintr-un singur cuvînt. Numesc obiectele prin metaforă, focul este *şoimul roşu*. Eromeni explică celor doi oameni modul de a întreține focul, menținîndu-se în metaforă : Şoimul roşu creşte într-un cuib de ramuri. Li şi Than aduc pe celelalte ființe umane ale începuturilor, pe troglodiți. Este o ceată de dezmoşteniți, lipsiți de *căldură, odihnă şi lumină, de veacuri zac în umbră :* o imagine a poporului oprimat. Eromeni îi înfățişează lui Themis, zeița dreptății, mama lui Prometeu. Troglodiții îi aduc lui Themis o închinare care aminteşte pe aceea adusă de creştini mamei lui Isus : *„Tu ce-ai născut în lacrimi, o, maică preacurată, fii binecuvîntată"*. În zare creşte o lumină : Prometeu aduce oamenilor o torță aprinsă.

În actul II, Hefaistos se jeluieşte că a fost jefuit de foc. De aici înainte omenirea va deveni prin practica meşteşugurilor deopotrivă cu zeii : *„Umanitatea începe giganticul ei mers"*. Apollo încearcă să pondereze mînia lui Hefaistos : focul furat nu scade, ci sporeşte. Apare Zeus, care, alarmat de noua erupție a revoltei titanice, ordonă înlănțuirea lui Prometeu. Acesta vine spre a se dezvinovăți. Focul fusese, în mîna zeilor, *o unealtă de urgie şi moarte*. În mîna oamenilor, el poate deveni un izvor de fericiri. Iubirea de oameni a inspirat gestul lui Prometeu. Zeus fusese stăpînit de un gînd nietzschean : cu ajutorul focului ar fi dorit să extermine umanitatea actuală şi s-o înlocuiască cu una nouă : *un pumn de oameni noi... o rasă de eroi*. Zeus este un tiran, fără nici o înțelegere pentru aspirațiile omeneşti. Cu vorbe mari, *„idee, revoltă şi progres, /Se va-mbrăca de-a pururi al omului eres"*. Prometeu prevesteşte prăbuşirea tiranului. Themis vine să ceară îndurare, vorbind, ca în Prohod, *de fiu-mi dulce*. I se asociază Eromeni. Zeus făgăduieşte

iertarea sa, ca în Eschil, dacă titanul va revela primejdiile care-l amenință pe stăpînul Olimpului.

Între timp, Prometeu a fost înlănțuit. Operația a fost săvîrșită de Hefaistos, prezentat ca un personaj feroce și grotesc. Apollo, desemnat să-l secundeze, simte repulsie pentru această însărcinare. Nu este el zeul luminii ? Apollo este un personaj generos din clasa opresorilor. Themis și Eromeni nu pot înfrînge, prin plînsul lor, cerbicia titanului. Zeus i-a trimis în zadar. Prometeu nu face act de supunere. Îl va elibera Herakles, înfățișat și aici, după tradiția euripidiană, ca un erou viteaz și generos, dar cam simplu de spirit. Troglodiții de altădată, deveniți păstori și păstorițe, stăpînitori pe mari întinderi de pămînt, văd cu neplăcere noua coborîre a locuitorilor Olimpului printre oameni. Than vrea să devină rege. Suveranitatea lui Zeus îi e nesuferită. N-are el mii de berbeci, averi nenumărate ? Bîta lui nu prețuiește oare cît trăsnetele lui Zeus ? Cînd Zeus, cuprins de mînia descătușării lui Prometeu, trimite viscolul, oamenii se adăpostesc într-o peșteră, în jurul focului. Prometeu le cere adăpost, dar Than îl alungă cu sălbăticie. Motivul izgonirii lui Prometeu, rămas destul de neprecizat la Philippide, este clar articulat la Eftimiu. Nerecunoștința oamenilor se explică prin bogăția lor. Posesiunea le-a sporit egoismul și-l va spori mereu de-aci înainte. Vorbește titanul :

Și iată deșteptarea din visul de-altădată !
Mai bine stam de-a pururi pe stînca blestemată !
Mi-ar fi părut încaltea că pe cînd eu mă zbat,
Răsare-n lume floarea din sufletu-mi curat !
Aș fi crezut că omul găsește-n fericire
Universala pace și-a fraților iubire...
Mai nobil ca pe vremea cavernelor, mai blînd,
Și iată-mi-l acuma mai rău decît oricînd...
E mai frumos, firește, mai mîndru ca-nainte
Dar vai, ce suflet josnic se-ascunde-n el ! O minte
Mai limpede ca-n vremuri — cuvîntu-i curge lin,
Dar țipă îngîmfarea-i, prostia lui din plin,
Deșertăciunea, ura și dragostea de sine...
Și mintea lui începe de-abia să se-nsenine !

Ce-o fi cînd tot ce-ascunde în suflet va țîșni !
Ce-o fi cînd o să aibă pămînturi noi și mii
De vite și corăbii și care, temple, case,
Palate și orașe, armate numeroase ?
Pe cine va întrece cînd Zeus e întrecut
De-acuma ? Ce visează ? Ce tron necunoscut ?
Ce pofte noi, ce nouă nerecunoștință
Clocește viitorul în oarba-i neființă !

Constatarea nevredniciei oamenilor deveniți bogați este o împrejurare care nu-l împinge pe Prometeu spre închiderea orgolioasă în sine, ca la Philippide, ci către hotărîrea unui nou sacrificiu. Titanul oferise omenirii antice temelia civilizației ei materiale. În noua eră, umanitatea trebuie regenerată spiritual. În ultimul act, după zeci de veacuri, Olimpul s-a prăbușit. Noua divinitate se numește *Libertate ?* întreabă Prometeu. Nu, lămurește Hefaistos, care a luat forma Satanei, Zeus a fost înlocuit prin Jehova. Dar cînd Hefaistos-Satan îi propune lui Prometeu împărțirea lumii pentru a o stăpîni împreună (o parafrazare a motivului biblic al „ispitirii de pe munte"), titanul respinge înțelegerea : *„Mi-e drag și-acuma omul !"* Prometeu nu se va răzbuna împotriva omenirii ingrate, ci va lupta împotriva Satanei, principiul răului în lume. Problema este deci pusă în termeni creștini cu coloratură manicheiană, deoarece se afirmă deopotrivă existența principiului răului și a binelui în lume, precum și lupta lor neîncetată, din care poemul ne înfățișează un episod. Prometeu se transformă în Isus. Printre nori se zărește o colină pe-al cărei vîrf e răstignit un om. Ciclul sincretic s-a împlinit : *„Povestea se-nnoiește pe același vechi temei"*... Dar poetul nu privește cu decepție trecerea oamenilor sub noua legătură, ci ca un nou moment al luptei oamenilor contra răului, pentru libertate.

Apariția mitului prometeic în literatura română este unul din faptele cele mai caracteristice ale dezvoltării ei mai noi. Mitul lui Prometeu a fost reluat în literatura universală ori de cîte ori năzuințele de progres ale unei clase sociale regăseau în el simbolul lor adecvat. Așa se explică frecvența tratării lui înainte și după revoluția

burgheză din Franța. De atunci mitul prometeic a ispitit mai rar pe scriitori, fără ca circulația lui în literatura lumii să fi încetat cu totul. Astfel, poetul elvețian Carl Spitteler a publicat în 1882 un lung poem în stil biblic: *Prometheus und Epimetheus*, refăcut apoi, în 1924, sub titlul *Prometheus der Dulder*. Dar poemul lui Spitteler nu mai folosește aproape nici unul din elementele tradiționale ale legendei prometeice, iar semnificația lui se abate fundamental de la aceea originală. Prometeu devine la poetul elvețian un simplu pretext pentru înfățișarea conflictelor lui de creator.

Caracteristica acestei scrieri este deci interpretarea mitului prometeic în cadrul problematicii etice și estetice a conștiinței individuale. Înțelesul social al vechiului mit pare pierdut la ultimii scriitori apuseni opriți încă o dată în fața lui. Iată însă că tema prometeică în înțelesul ei social revine la cîțiva scriitori români mai noi, care, dealtfel, continuă s-o modifice și s-o îmbogățească. În evoluția atît de lungă a materiei prometeice, contribuția scriitorilor români trebuie deci reținută. Ea este produsul unui proces de adîncire a conștiinței sociale a intelectualilor români în epoca de după sfîrșitul primului război mondial și la cîțiva ani după evenimentul mondial al Revoluției din Octombrie. Problema luptelor pentru libertate, a omului ca făuritor al destinului său, se punea acum cu o nouă acuitate. Conștiința prometeică a omului se afirma cu o energie sporită. Ecourile acestor stări de spirit pot fi urmărite în operele scriitorilor români amintiți. Mai ales fragmentul dramatic al lui Al. Philippide și tragedia lui Victor Eftimiu par a reține ecouri mai lămurite din marile frămîntări sociale ale vremii, față de care ei iau atitudini dictate de tendințele și temperamentele lor. Al. Philippide ne-a dat un Prometeu în momentul de criză al decepției, privind disprețuitor către umanitatea care trădează idealurile ei de libertate, închizîndu-se în solitudinea și orgoliul său. Prometeu al lui Philippide este un revoluționar dezabuzat. Victor Eftimiu ne-a evocat un titan rămas uman, în ciuda dezamăgirilor lui, și care, după ce recunoaște puterea de corupție legată de acumularea bunurilor, întrevede o nouă etapă a luptelor pentru libertatea omului, în sensul spiritualismului creștin. Dar, independent de soluția dată vechii legende, ceea ce este comun ambelor poeme este problematica revoluționară din cuprinsul lor: o trăsătură care le leagă puternic de epoca în care au fost compuse. Aceeași trăsătură le unește și cu timpul nostru și le reface actualitatea, după trei decenii și mai bine, cînd, publicîndu-le, un tînăr poet dădea una din primele dovezi ale talentului său atît de viguros și original, iar un scriitor care cunoscuse succesul deschidea una din căile dezvoltării lui ulterioare.

1956

IMAGINEA GRECIEI ANTICE ÎN „MEMENTO MORI" DE EMINESCU

Memento mori, uimitorul poem de tinerețe al lui Eminescu, conține, pe lîngă evocarea atîtor civilizații, a căror dispariție succesivă îl duce pe poet la concluzia pesimistă asupra zădărniciei istoriei, o imagine a Greciei antice, unică în istoria literaturii noastre pînă la etapa eminesciană și ale cărei elemente, a cărei tendință generală, manifestînd un curios paralelism cu alte moduri de reflectare a lumii elenice, merită a fi analizate și cunoscute mai de aproape.

Poemul *Memento mori* a fost scris de Eminescu în epoca studiilor sale la Viena, probabil în anul 1871—1872, și a rămas în manuscrisele sale pînă cînd Ilarie Chendi a atras atenția asupra lui (în *Preludii*, 1903). Existent în două versiuni, editorii au recunoscut, de la început, superioritatea versiunii a doua, devenită populară prin publicările ei succesive de către G. Călinescu (în *România literară* din 1932) și Perpessicius (în ediția critică a *Operelor* lui Eminescu, vol. IV, 1952 și V, 1958). Studiile asupra întinsului poem eminescian au rămas însă la începutul lor, căci, în afară de considerațiile pe care le consacră Călinescu în *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. II, 1935, și de comunicarea mea asupra lui *Madách și Eminescu* (în *Viața românească*, 1962), istoricii și criticii literari nu s-au oprit încă asupra grandiosului poem, vrednic în toate felurile a fi mai bine cunoscut. Există în această operă o asemenea bogăție de teme poetice,

o astfel de profuziune a fanteziei vizionare, un substrat de idei atît de profunde, încît cercetarea găsește aici un domeniu greu de istovit. Produs al unei precocități geniale, *Memento mori* luminează tendințele poetului în prima fază a creației sale, dar ne revelă și multele lui izvoare, atît de importante cînd este vorba de înțelegerea unui autor în care spontaneitatea închipuirii s-a îmbinat tot timpul cu reflecția și experiențele vieții cu acele ale culturii.

Aceste din urmă experiențe au fost foarte numeroase pentru Eminescu și numărul, ca și varietatea lor, fac parte dintre caracteristicile poetului. În această privință este interesantă comparația dintre *Memento mori* și *Anatolida* lui Heliade Rădulescu, alt poem asupra trecutului uman, compus cu puțini ani înainte de elaborarea vieneză a lui Eminescu. În timp ce Heliade, în poemul lui miltonian, rămas, dealtfel, neterminat, utilizează aproape numai teme biblice, sporite cu unele reminiscențe din lecturile lui relative la legendele vechiului Orient, și rămîne astfel în sfera tradițională a culturii religioase, orizontul istoric al tînărului Eminescu pare mult mai larg. Începînd șirul evocărilor sale cu aceea a epocii de piatră, trecînd prin Babilon și Ninive, prin Egipt și Palestina, prin Grecia, prin Roma și Dacia, prin epoca migrațiunii popoarelor și prin evul mediu, prin Revoluția franceză și prin epoca napoleoniană, Eminescu pare a fi folosit întreaga cercetare modernă ieșită din romantism. Purtătorul procesului istoric nu mai este, pentru el, omenirea, concepută ca un întreg unitar și omogen, așa cum apare în sintezele poetice și filozofice ale antichității și ale timpurilor moderne, la Lucrețiu, la Milton sau la Rousseau. Purtătoarele procesului istoric sînt pentru Eminescu, ca și pentru poeții sau pentru filozofii romantici, pentru Hugo sau Madách, pentru Hegel, Quinet sau Michelet, diferitele popoare care, succedîndu-se pe scena lumii, au dat problemei umane tot alte și alte soluții, în acord cu felul lor de viață, cu natura teritoriului locuit de ele, cu geniul lor.

Printre aceste popoare, vechii greci nu inspiraseră încă o pagină de evocare unui poet român, cînd Emi-

nescu îi consacră episodul din *Memento mori*, atît de surprinzător nu numai prin splendoarea viziunilor, dar și prin acel fel de a construi imaginea culturii eline, într-un acord curios cu caracteristicile aceleiași imagini la unii din cercetătorii contemporani apăruți în alte culturi. Evocarea începe cu peisajul grec :

O, lăsați să moi în ape oceànici a mea liră !
Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zîmbire,
Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului azur ;
Să înalț munții Greciei, scînteind muiați de soare,
Cu dumbrave prăvălite peste coaste rizătoare
Și cu stînci încremenite printre nouri de purpur.

Templele „multicoloane" se ridică deasupra stîncilor, parcă *„munții-n braț de piatră le ridică și le-arat' / Zeilor din ceruri"*. Vulturi „grei", cu „priviri țintate", atîrnă asupra lumii. Marea înconjură întregul relief, încît Grecia pare că „se naște din întunecata mare". În peisajul scăldat de „izvoare", de „rîuri cristaline", din mijlocul „codrilor negri", se vede un oraș „cu dome albe strălucind în verde crîng". Cine este acest oraș cu dome (= domuri) albe ? Dacă prin „dom", poetul înțelege biserică și, prin extensiune, o construcție închinată cultului, adică un templu, mulțimea lor poate fi caracteristică mai multor cetăți grecești. Dar dacă prin „dom" se înțelege „cupolă", cum lucrul este foarte posibil, această formă constructivă, cultivată mai mult la Roma și în Bizanț, nu este o caracteristică a peisajului urban al Greciei vechi și înseamnă, sub pana lui Eminescu, o contaminare de imagini, prelungită în vocabular prin folosirea cuvîntului „urbe" pentru cetate greacă, în versul : „Jos la poala urbei mîndre a ei (ale mării) sunete se sparg".

După evocarea peisajului, urmează aceea a lumii mitologice. Nimfele albe se scaldă în apele mării. Un satir le urmărește în dumbrava întunecată, în „noaptea dumbrăvană" : *„Dintr-o tuf' ivește Satyr capu-i chel, barba-i de țap, / Lungi urechi și gura-i strîmbă, cîrnu-i nas"*. Satirul își stoarce „lacom poama neagră-n gură". Mai departe același satir „beat de must, chicotind, a lui ureche cu flori roșii o-ncoroană". Sînt imagini cum artele plas-

tice fixaseră de multă vreme. Mai cu seamă barocul mitologizant reluase adeseori motivul nimfelor urmărite de un satir sau pe acesta din urmă încoronat de flori în timpul libațiunilor lui, cum putem vedea în unele din tablourile lui Rubens, de pildă în *Pan și Syrinx* din galeria Buckingham de la Londra sau în *Bătrînul Silen* de la München, care putuseră cădea, în vreuna din nenumăratele lor reproduceri, sub ochii tînărului Eminescu. Tabloul mitologic se completează cu *Filomela* care „împle codrii cu suspine de-amoroși" și cu „Joe preschimbat în tînăr cu immobili ochi sub gene". Pîndind „umbra mlădioasă a unei fete pămîntene", desigur una din multele iubite pămîntene ale lui Jupiter, Alcmena sau Antiopa, Leda, Europa, Io sau Semele. Poetul ține să ne lămurească și sensul imaginației mitologice a grecilor, produsul unei comunități cu natura însuflețită în toate aspectele ei, izvor permanent al poeziei. Pentru vechii greci, undele și crengile vorbesc, frunzele își încredințează tainele lor, crengile se sărută, stelele sînt ochi care surîd. Deci „cine-are urechi s-audă ce murmur' gurile rele și vorbărețele valuri și prorocitoare stele" : universul antropomorfic al vechilor greci va inspira de-a pururi „arfa de cîntări bogată" a poetului.

Dar după această evocare idilică a naturii și a mitologiei grecești, urmează aceea a culturii. Tonul se schimbă. Filozoful grec își urmează meditația lui îndurerată și perplexă, bîntuită de mari îndoieli :

Dar în camera îngustă lîngă lampa cea cu oliu
Palid stă cugetătorul, căci gîndirea-i e în doliu :
În zădar el grămădește lumea într-un singur semn ;
Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede,
Adîncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete —
Umbra-și rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn.

Cine e acest filozof dominat de melancolia cugetării lui ? Indicațiile poetului sînt prea sumare pentru a-l putea identifica. Dar dacă ne gîndim că, pînă a ajunge la marile afirmații idealiste ale optimismului socratic, gîndirea greacă a traversat lunga epocă a reflecției pesimiste asupra lumii, cu Anaximandru, cu Heraclit, cu

Empedocle, filozofi deopotrivă ai devenirii lumii şi ai stingerii ei finale, ne vine a spune că imaginea eminesciană a filozofului grec este culeasă din epoca presocratică, din lumea cugetării veacului al VI-lea şi al V-lea. Toţi aceşti filozofi încearcă să găsească substratul originar şi comun al lumii, fiecare din ei „grămădeşte lumea într-un singur semn“ : Anaximandru crede a-l găsi în *apeiron*, în infinitul nedeterminat, Heraclit în focul primordial din care au derivat celelalte elemente, Empedocle în *sphairos*, în sfera armonică a tuturor elementelor, înainte de dezbinarea şi risipirea lor. Îi uneşte pe toţi aceşti filozofi viziunea lumii ca luptă, ca neîmpăcată contradicţie, pînă la întoarcerea ei în haosul primitiv sau pînă la absorbţia ei în conflagraţia universală. Singur Empedocle îşi anină speranţa de principiul iubirii, de *philia*, prin care iau naştere noi lucruri, îmbinări noi de elemente în lume. Dar şi pentru Empedocle, iubirea se luptă necontenit cu discordia, *philia cu neikos*, astfel încît întreaga lume este un „cîmp al durerii“, *atis leimon*, după cum fusese şi pentru Anaximandru, şi pentru Heraclit. „Gîndirea în doliu“ a filozofului grec, despre care vorbeşte Eminescu, este gîndirea presocratică, către care interesul filozofic, în epoca pesimismului burghez, începuse să se orienteze de mai multă vreme. Schopenhauer îl citează pe Empedocle în diferite puncte ale scrierilor sale, de pildă în *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, 1819, II, § 27, vol. II, 1844, II, 22, 23, 26, apoi în scrierea de bătrîneţe *Parerga und Paralipomena*, 1850, I, capitolul *Fragmente zur Geschichte der Philosophie*, unde Empedocle este preţuit pentru teoria sa relativă la *philia kai neikos*, în care recunoştea o anticipare a propriei sale teorii asupra voinţei universale, apoi pentru pesimismul lui. Dacă alte secole selectaseră din filozofia grecilor alte aspecte, scolasticii pe Aristotel, umaniştii Renaşterii pe Platon, materialiştii mai noi pe Epicur, secolul al XIX-lea, în epoca în care se formează concepţia pesimistă a lumii, arată o anumită preferinţă gînditorilor presocratici, ale căror idei sînt studiate de Diels în scrierile doxografilor greci încă din 1879, şi ale căror fragmente vor fi publicate de acelaşi filolog în greceşte şi în limba germană în renumitele *Fragmente der Vorsokratiker* din

1903, răspunzînd unui interes mereu în creştere. În aceeaşi vreme în care istoria filozofiei greceşti este supusă unei noi valorificări sub reflectoarele pesimismului schopenhauerian, un tînăr filolog clasic şi filozof, devenit de curînd profesor al Universităţii din Basel, Friedrich Nietzsche, concepe scrierea, dealtfel neterminată, *Filozofia în epoca tragediei greceşti (Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen)*, publicată din manuscrise, şi în care se consolidează conceptul unui pesimism grecesc presocratic. Este un moment al cercetării şi al înţelegerii vechii Grecii pe care îl ilustrează şi fulgerarea viziunii filozofului grec în *Memento mori* de Eminescu.

Sub acelaşi văl al durerii de a trăi îşi reprezintă poetul nostru şi arta greacă. Iată portretul eminescian al sculptorului grec :

Orbul sculptor în chilie pipăie marmura clară.
Dalta-i tremură... înmoaie cu gîndirea-i temerară
Piatra rece. Neted iese de sub mînă-i un întreg,
Ce la lume îşi arată palida-i, eterna-i fire,
Stabilă-n a ei mişcare, mută-n cruda ei simţire —
O durere-ncremenită printre secolii ce trec.

Cum s-a putut forma, la Eminescu, imaginea unui *sculptor orb ?* Răspunsul nu este uşor de dat. Totuşi, dacă ne gîndim că, de la Platon şi de la Plotin, s-a răspîndit ideea că lucrarea artistică începe cu viziunea interioară a operei viitoare, *endon eidos*, se poate formula un răspuns la întrebarea de mai sus. Un estetician german, Erwin Panofski, în *Idea, Ein Beitrag zur Begriffsgeschichte der älteren Kunsttheorie*, 1924, a reconstituit istoria vechiului topos al „viziunii interioare“ ca prima şi esenţiala fază a creaţiei artistice. Teoria „viziunii interioare“ s-a opus aceleia a artei ca „imitaţie“, *mimesis*. Statuia lui Zeus de Phidias, se zicea, n-a putut fi produsă pe calea imitaţiei, fiindcă nici un muritor n-a putut avea măreţia şi frumuseţea imaginii realizate de sculptor. Această imagine n-a putut apărea decît ca o viziune a fanteziei artistului. În acelaşi fel, după secole, adus să se pronunţe asupra împrejurărilor în care a luat naştere chipul Galateei, Rafael Sanzio, într-o scrisoare adeseori

citată, către Baldassare Castiglione, afirma că, în lucrarea artistică, el se folosește de o anumită „idee“, *io mi servo di una certa idea.* Nu cumva atunci Rafael ar fi rămas același mare artist chiar dacă, neavînd brațe, el n-ar fi putut picta nici una din pînzele lui ? Întrebarea și-a pus-o pictorul Conti, citat odată de Lessing. Dar dacă se poate concepe un *Rafael fără brațe,* capabil să privească cu ochiul fanteziei sale viziunile cele mai sublime ale artei, se poate înțelege și cum s-a format imaginea unui „sculptor orb“. Această imagine mi se pare a fi, la Eminescu, un moment din dezvoltarea milenară a motivului *endon eidos.* Antichitatea ne-a transmis legenda poetului orb, a lui Homer. Poetul modern îi adaugă pe aceea a sculptorului orb, pipăind „marmura clară“, mlădiind „cu gîndirea-i temerară piatra rece“. Ca și Rafael, acest sculptor orb nu este dirijat decît de „gîndirea“ lui, de o viziune a fanteziei. Dar fiindcă n-o poate vedea aievea, fiindcă arătarea ei eternă și nemișcată, „palida-i, eterna fire, stabilă-n a ei mișcare, mută-n cruda ei simțire“, pare a sfida vremelnicia și agitația umană, opera întregită de sculptorul orb este ca „o durere-ncremenită printre secolii ce trec“. Năzuința spre eternitate a artistului se îndurerează de felul trecător al împrejurărilor omenești. Ne-a provenit din antichitatea legendară amintirea unui alt sculptor îndurerat, a lui Pygmalion, plîngînd lipsa de viață a frumoasei statui feminine modelată de el și pe care, milostivă, Afrodita o învie în cele din urmă. Sculptorul orb al lui Eminescu este îndurerat de o altă discrepanță dintre artă și viață, de abisul dintre veșnicia artei și vremelnicia vieții, prin care aceasta din urmă este sortită a rămîne de-a pururi străină și neprimitoare pentru marile idealuri ale artei. Pătrundem astfel în sfera de idei estetice ale tînărului Eminescu, atît de îndatorat amintirilor clasicismului și care, în aceeași epocă în care întocmea marele poem al lui *Memento mori,* compunea și cealaltă poemă consacrată jalei trezite de conștiința abisului dintre artă și viață, dintre puritatea uneia și josnicia celeilalte, *Venere și Madonă.*

Pe același fundal de durere se detașează, pentru Eminescu, și creația muzicală a grecilor. Strofele următoare

se organizează în jurul imaginii lui Orfeu, cîntărețul legendar al grecilor, acela care prin vraja cîntecului său mișcase stîncile și, adaugă poetul, imprimase universului legile lui călăuzitoare, acelea prin care universul a devenit un întreg armonios, un „cosmos“. Orfeu, stăpînit de o durere adîncă, ar fi putut azvîrli harfa lui în haos și lumea și-ar fi pierdut atunci ritmurile și măsurile. Dar Orfeu, ne spune Eminescu, variind tema tradițională a azvîrlirii în mare a lirei de către bacante, și-a cufundat-o singur în undele mării, imprimîndu-i acesteia cîntecul etern prin care întreaga gîndire a grecilor a dobîndit armonia ei. Dar ascultați pe poet :

Iar pe piatra prăvălită, lîngă marea-ntunecată
Stă Orfeu — cotul în razim pe-a lui arfă sfărîmată...
Ochiu-ntunecos și-ntoarce și-l aruncă aiurind
Cînd la stelele eterne, cînd la jocul blînd al mării,
Glasu-i, ce-nviase stînca, stins de-aripa disperării,
Asculta cum vîntu-nșală și cum undele îl mint.

De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cîntări îmflată,
Toată lumea după dînsa, de-al ei sunet atîrnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin și-ncet ar fi căzut...
Caravane de sori regii, cîrduri lungi de blonde lune
Și popoarele de stele, universu-n rugăciune,
În migrație eternă de demult s-ar fi pierdut.

Și în urmă-le-o vecie din nălțimi abia-văzute
Și din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi izvorît în rîuri într-un spaț despopulat ;
Dar și ele-atrase tainic ca de-o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă — nici un àtom luminat.

Dar el o zvîrli în mare... Și d-eterna-i murmuire
O urmă ademenită toat-a Greciei gîndire,
Împlînd halele oceanici cu cîntările-i de-amar
De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri cînt-a Greciei cădere
Și cu-albastrele ei brațe țărmii-i mîngîie-n zădar.

Amintirile pitagoreice ale acestor strofe sînt evidente. Numerele și raporturile dintre ele sînt principiile constitutive ale lumii, ne învață pitagoricienii. Aceleași raporturi alcătuiesc armonia muzicală, pe care universul o reproduce și cîntarea sferelor o intonează. Adevărata cunoaștere este cunoașterea raporturilor numerice dintre lucruri. „Fără aceasta, scria Philolaos (fr. 12 D.), totul este nelimitat, nelămurit și întunecat; căci natura numărului este dătătoare de cunoaștere, călăuzitoare și învățătoare... Nimănui nu i s-ar lămuri ceva din firea lucrurilor, nici raportul fiecărui lucru cu sine însuși, nici raporturile dintre lucrurile deosebite, dacă n-ar exista numărul și esența lui... Natura numărului și puterea lui pot fi observate nu numai în lumea zeilor, dar și în toate operele și vorbirile oamenilor, ca și în domeniul lucrărilor tehnice și în muzică. Natura numărului nu îngăduie nici o iluzie și tot atît de puțin o îngăduie armonia". Adevărata cunoaștere era deci, pentru pitagoricieni, cunoașterea matematică, așa cum o obține observarea raporturilor numerice dintre lucruri și armonia muzicală. Esența realității este matematică și muzicală. De la acest principiu pitagorician, pe care și l-a însușit în timpul studiilor sale filozofice, Eminescu a putut trece la mitul după care cîntarea lui Orfeu a dat lumii măsurile și legile ei. Fără armonia harfei lui Orfeu, lumea s-ar fi destrămat în haos.

Totuși, printr-o întoarcere a gîndirii care dă pasajului un puternic accent dramatic, după ce evocase structura matematic-stabilă a universului, Eminescu se întreabă dacă nu cumva lumea se găsește totuși în proces de destrămare :

Dar mai știi?... N-auzim noaptea armonia din pleiade?
Știm de nu trăim pe-o lume, ce pe nesimțite cade?
Oceánele-nfinirei o cîntare-mi par c-ascult.
Nu simțim lumea pătrunsă de-o durere lungă, vană?
Poate-urmează-a arfe'-antice suspinare-aeriană,
Poate că în văi de chaos ne-am pierdut de mult... de mult.

Poetul ascultă deci „armonia din pleiade", cîntarea sferelor despre care vorbiseră pitagoricienii. Această cîntare exprimă „o durere lungă, vană", și îndoiala poetului îl face să se întrebe dacă universul nu cumva „pe nesimțite cade"? *Memento mori* este poemul morții succesive a civilizațiilor, și melancolia meditației îl face pe poet să asculte cîntecul de jale al universului în cădere.

Memento mori este o compunere tipică pentru faza schopenhaueriană a lui Eminescu. Interpretarea fenomenului grec, în această operă poetică, se resimte de sfera de idei a tinereții poetului. Lumea greacă, îndată ce se desface din comunitatea ei cu natura idilică, răsfrîntă în vechile mituri, este, pentru poetul nostru, o lume a durerii. Fondul creațiilor grecești în filozofie și artă ar fi pesimist-melancolic. O asemenea imagine a Greciei antice întîmpinăm, dealtfel, nu numai la Eminescu, dar și la alte spirite ale aceleiași epoci.

Acum cîțiva ani am dezvoltat, la Facultatea de filologie din București, un curs despre *receptarea antichității în literaturile moderne*. Un moment deosebit de interesant al acestui lung proces îl constituie secolul al XVIII-lea german. Față de multele contradicții aglomerate către sfîrșitul absolutismului și față de formele artificiale pe care viața și arta le dobîndiseră în aceeași epocă, se produce o reacție, care, la J.-J. Rousseau, ia forma întoarcerii către natură, în timp ce la neoumaniștii germani se constituie ca înapoiere către idealurile culturii grecești. Între aceste două moduri ale reacțiunii există o afinitate profundă, deoarece, pentru seria de cugetători, de artiști și de poeți care propun germanilor, la mijlocul și în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, vechile idealuri grecești, acestea erau prezentate ca produsele unei umanități apropiate încă de natură, trăind în pașnică și fericită împăcare cu ea. Povestind în *Dichtung und Wahrheit* amintirile sale din vremea înflăcărării sale tinerești pentru arta antică, o artă mai adevărată prin apropierea ei de natură, Goethe ne-a făcut să înțelegem limpede sensul și motivele generatoare ale neoumanismului german.

La începutul întregului curent stă Johann Joachim Winckelmann care, înainte de a da renumita lui *Istorie a artei antice,* publică în 1755 memoriul : *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei*

und Bildhauerkunst, unde se propune artiștilor vremii modelul grecesc. În această scurtă lucrare, mult citită la vremea ei și mai tîrziu, se constituie ceea ce a devenit pentru mai multe generații imaginea *Greciei senine*. Vechii greci, ni se spune, trăiau sub un cer blînd și curat; prin cultură fizică și prin sobrietate își mențineau frumusețea; nu apăruseră încă bolile care, în lumea modernă, au făcut să degenereze popoarele și au mutilat frumusețea lor fizică; legile societății nu aveau caracterul constrîngător al rînduielilor Orientului; oamenii se consacrau plăcerii și bucuriei și prosperitatea burgheză nu pusese încă lanțurile ei libertății moravurilor; simțul de omenie al grecilor nu se complăcea în spectacole sîngeroase ca, mai tîrziu, la Roma; sufletul grecesc trăia în fericită împăcare cu sine. Nu este de mirare atunci că, avînd ca model o umanitate atît de frumoasă și fericită, arta grecească poate fi propusă ca ideal. Caracteristica artei grecești este o „nobilă simplitate și o măreție liniștită" *(edle Einfalt und stille Grösse)* și, făcînd ale sale aceste însușiri, arta neoumanismului ar fi putut produce reforma morală devenită atît de necesară.

A fost un îndemn mult ascultat în epocă. Nenumărate sînt glasurile care se ridică pentru a proslăvi seninătatea fericită a Greciei antice, pentru a o opune și a o recomanda vremurilor noi. În *Zeii Greciei (Die Götter Griechenlands)*, una din poeziile lui cele mai caracteristice, Schiller proslăvește darul grecilor de a însufleți natura în mituri, cultul consacrat de ei frumuseții, inocența lor în plăcere, acceptarea senină a morții. *Zeii Greciei* de Schiller este un poem tipic winckelmannian. Același caracter îl are poemul lui Hölderlin, *Griechenland*, din 1794, scris sub evidente influențe schilleriene, ca și alte multe opere ale aceluiași poet. Goethe a reluat adeseori aceeași temă și, în *Faust*, însoțind pe eroul lui cu Elena, dă o expresie simbolică aspirației epocii sale către frumusețea greacă și către seninătatea împăcată cu sine a lumii grecești. Cine va scrie odată istoria imaginii Greciei senine în literaturile moderne? Acel care și-ar propune această cercetare ar trebui să recompună imaginea seninătății grecești din zeci, din sute de documente.

Romantismul veacului următor creează o altă imagine a Greciei antice. Este caracteristic, din acest punct de vedere, faptul că Victor Hugo, în *La Légende des siècles*, nu-și culege evocările sale din lumea mitologiei olimpice, nici din epoca în care s-au format seninele arătări ale artei clasice. Grecia lui Hugo este aceea a titanomahiei. Titanii se luptă cu zeii. Jupiter este un tiran. Este deplînsă dispariția epocii de fericire și inocență a lui Saturn. A căzut o umbră mare asupra lumii. Universul a devenit nocturn. Zeii sînt niște parveniți plini de cruzime. Au înlănțuit pe titani în adîncimile pămîntului. Se aude strigătul de durere al lui Prometeu. Acteon este sfîșiat de cîinii Dianei. Nu se cunoaște crima lui Adonis. Atlas este strivit de greutatea sarcinii purtată pe umeri. Tifeu se zvîrcolește în mijlocul flăcărilor. Dar Phtos scormonește adîncurile pămîntului și ajunge să-și rupă lanțurile. Zeii olimpici încremenesc cînd îl văd apărînd în lumină. Cînd trece din lumea mitologiei în aceea a legendei și a istoriei, Hugo evocă întîmplările teribile de la curtea din Argos. Clytemnestra își pregătește crima. Se aude țipătul Casandrei. Începe un vis de groază pentru Grecia. În armatele lui Xerxes au intrat sciții care umblă goi, macronul cu un cap de cal drept cască, paflagonianul încălțat cu piei de tigru, tracul cu sulița de zece coți, negrii libieni cu topoare de piatră. Înaintează cei zece mii de persani, îmbrăcați în aur sub pieile de zebră sau lup, garda regelui-zeu. Îi întîmpină, la Termopile, Leonida și cei trei sute ai săi. Temistocle pune la cale lupta de la Salamina. Flota persană se retrage și Grecia este salvată; dar se profilează de pe-atunci, în zările viitorului, marea încercare a războiului peloponeziac.

Sîntem departe deci, odată cu evocările lui Hugo, de senina Grecie a lui Winckelmann, a lui Schiller, a lui Goethe, a lui Hölderlin. Grecia lui Hugo este aceea a luptei titanilor, a tiraniei lui Joe, a revoltei forțelor comprimate de această tiranie. Este Grecia sumbrelor întîmplări din epoca războiului troian, menținute în amintirea poporului de poeții tragici. Este Grecia luptelor pentru ființa și libertatea ei, din care se desprinde caracterul patriotului, înțelepciunea marelui strateg. Nu mai avem de-a face cu frumoasele apariții ale statuarii clasice gre-

cești, cu omul senin, gustînd împăcat cu sine fericirea de a trăi, plin de noblețe prin lipsa conflictului cu sine și cu lumea. Grecia văzută de romanticul Hugo este o lume agonică, tragică și eroică. S-au schimbat vremurile și, pentru noile nevoi apărute, Grecia îndreaptă un alt chip al ei către oamenii secolului al XIX-lea.

Orientarea poeților este urmată și de cercetarea erudită. În același an în care Eminescu scria, la Viena, poemul *Memento mori*, un mare istoric elvețian, Jacob Burckhardt, ținea la Universitatea din Basel cursul său despre civilizația greacă, devenit mai tîrziu renumita operă *Griechische Kulturgeschichte*. Însumînd mai multe rezultate ale cercetării istorice și filologice mai vechi sau mai noi, Burckhardt ajunge la o altă imagine a Greciei vechi decît aceea devenită tradițională.

Religia greacă, arăta Burckhardt, este lipsită de moralitate. Frica de zei n-a fost niciodată respect față de ei. *Die Furcht vor ihnen war im ganzen keine Ehrfurcht*. Cetatea greacă, de la ale cărei drepturi erau excluși sclavii, metecii și femeile, era plină de nedreptăți, cum constată cu jale Hesiod. Virtutea greacă prin excelență, cumpătarea, *sophrosyne*, era reacția negativă la amenințările care porneau de la zei, de la natură, de la soartă. Înțelepciunea lui Cressus este o simplă prudență. Relațiile dintre cetăți sînt dominate de cel mai crud drept al războiului. Deși Alceu a spus odată că „iertarea este mai bună decît răzbunarea“, se găsește la poeți și afirmarea unui principiu opus, de pildă la Theognis, care recomanda lingușirea puternicilor pentru a-i putea zdrobi mai bine cînd cad sub puterea ta. Legenda și tragedia nutrită din legendă amintesc de nenumăratele cazuri de răzbunare. A încercat-o Niobe, „mater dolorosa a mitului“, cum o numește Burckhardt. Grecii nu se sfiesc să mintă, o înclinare din care a ieșit vorba despre *graeca fides*. Herodot povestește că regele Kyros a spus unui sol grec că nu se teme de niște oameni care se adună în piața publică pentru a se înșela unii pe alții cu jurăminte mincinoase. Sentimentele umane, chiar ale eroilor, sînt nu numai lipsite de generozitate, dar sînt chiar crude. Jubilarea învingătorului în fața nenorocirii învinsului ne izbește adeseori, chiar la Homer. Difamația poetică devine un gen

literar chiar de la Arhiloc. Cetățenii trăiau sub teroarea denunțătorilor de profesie, a sicofanților. Sarcasmul lui Aristofan n-a cruțat nici justiția, nici poporul. În fața răutății generale, sufletul se înăsprește. Cinicii și stoicii fac din insensibilitate o virtute a filozofului. Aceste și alte multe trăsături ale caracterului grec compromit cu totul imaginea idilică a lui Winckelmann.

Față de experiența grecească a vieții, nu este de mirare că pesimismul, adică răspunsul negativ dat întrebării despre valoarea vieții, este, după Burckhardt, o trăsătură foarte generală a concepțiilor filozofice grecești. Mitul lui Prometeu a menținut în adîncimea conștiinței grecilor acuzația rebelă împotriva zeilor și a destinului. Numeroase sînt valorificările existenței omenești în *Iliada*: „Omul a fost menit de zei să trăiască în jale“; „din tot ce respiră și se tîrăște pe pămînt, omul este ființa cea mai nenorocită“. La pragul lui Zeus stau două urne: nimeni nu se înfruptă numai din cea bună, cei mai mulți se îndestulează numai din cea rea. Pindar credea că pentru un lucru bun, zeii dau oamenilor două lucruri rele. Din cele cinci vîrste ale omenirii, descrise de Hesiod, fiecare din ele este mai rea decît cea precedentă. Astfel de reflecții și alte multe, adunate de Burckhardt cu mare sîrguință, alcătuiesc ceea ce acest învățat numește „preistoria pesimismului grecesc“. Timpurile istorice înmulțesc mărturiile de același fel în operele filozofilor și ale poeților. Firește, frumusețea naturii este recunoscută de greci, dar viața omenească „este făcută din frică și durere și, după ce norocul a zîmbit cuiva, Nemesis urmează neapărat“, spune o epigramă a *Antologiei*, atribuită lui Esop. Euripide este de părere că „nimeni nu se poate sustrage suferinței, dar înțelept este acela care o suportă cu noblețe.“ „Nu există viață fără jale, zicea Sofocle, dar fericit este acela care o încearcă mai puțin“. Viața omului este, după Pindar, ca „visul unei umbre“. Și corul bătrînilor cîntă în *Oedip la Colonos*: „Să nu te fi născut, o, omule, ar fi fost fericirea ta cea mai mare; dar fiindcă ai văzut lumina zilei, cel mai bun lucru pentru tine este să dispari cît mai repede“.

Nu putem da aici nici măcar o slabă idee despre bogăția materialului de referințe al lui Burckhardt, la începutul celui de-al doilea volum al operei citate, adevărată antologie a pesimismului grecesc, dar chiar puținul cît am spicuit justifică vederea lui generală, cînd scrie : „Odată cu umanismul german în secolul al XVIII-lea, s-a crezut că lucrurile sînt cu totul clare în ce-i privește pe vechii greci : privind numai eroismul lor războinic și conștiința lor cetățenească, arta și poezia lor, frumoasa lor țară și clima ei fericită, au fost socotiți fericiți. Poezia lui Schiller *Zeii Greciei* a cuprins această presupunere într-o singură imagine, al cărei farmec nu și-a pierdut nici azi puterea. Se socotea cel puțin că atenienii secolului lui Pericle au trăit numai în fericire. Este una din cele mai mari falsificări ale judecății istorice, cu atît mai irezistibilă cu cît era făcută cu nevinovăție și convingere. Se trecea cu vederea protestul strigător al întregii tradiții literare, care, începînd cu mitul, a acuzat și a deplins viața omenească. Cît despre viața întregii națiuni grecești, privirea era atinsă de orbire cînd considera numai laturile ei atrăgătoare și nu trecea dincolo de lupta de la Cheroneia (*op. cit.*, ed. Kröner, II, p. 30—31). Burckhardt era conștient că imaginea sa greacă, substituită aceleia constituite în secolul al XVIII-lea și devenite tradițională, era construită dintr-o anumită perspectivă, din aceea a timpului și a afinităților sale. Într-un rînd el scrie : „Nu putem descoperi decît ceea ce este în noi înșine și ceea ce răspunde preocupării noastre". Tendința proprie și preocuparea intimă a lui Burckhardt se formaseră în epoca răspîndirii pesimismului schopenhauerian, un fenomen pe care nu-l putem înțelege decît în legătură cu criza morală a burgheziilor moderne în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cu acea criză care produce și alte manifestări paralele, ca, de pildă, întreaga mișcare literară care își dă singură numele de „decadentism", un termen menit, dealtfel, unei repezi îmbogățiri a înțelesului său.

Printre ascultătorii lui Burckhardt la Universitatea din Basel lua loc, în primele rînduri ale sălii de curs, un tînăr coleg al marelui istoric, instalat de curînd ca profesor al aceleiași Universități. Era Friedrich Nietzsche, care se pregătea să dea el însuși propria lui sinteză greacă, în scrierea *Nașterea tragediei (Die Geburt der Tragödie)*, adînc influențată de ideile lui Burckhardt, după cum au dovedit-o cercetările germanistului francez Charles Andler în *Les Précurseurs de Nietzsche*, 1920, și în *Le pessimisme esthétique de Nietzsche*, 1921, adică în vol. I și III al marii monografii consacrate filozofului german. Tragedia greacă nu este explicabilă, pentru Nietzsche, dacă nu ținem seama de fondul de durere al sufletului grecesc. Dar întreaga artă grecească, întocmai ca și frumoasa ordonanță a tragediei, nu sînt explicabile decît ca o compensație prin viziune armonioasă a acelui fond îndurerat, în legătură cu care Burckhardt înmulțise mărturiile culese din mituri și din literatură.

Imaginea Greciei antice în *Memento mori* al lui Eminescu este rodul aceluiași moment social și cultural. Analiza viziunii lui pune în lumină faptul că poetul a trăit adînc cultura vremii lui și că, prin această parte a operei sale, ca și prin cele care i-au urmat, el a fost un mare creator european. Izvoarele lui au fost însă mai puține decît acele ale lui Burckhardt și ale lui Nietzsche și, folosind puținele indicații la îndemînă, numai spontaneitatea genialității lui explică sinteza lui vizionară. Dincolo de pragul crizei lui pesimiste, din care s-a desprins imaginea Greciei, procesul moral și artistic al lui Eminescu a continuat, pentru a cuceri marile lui certitudini sociale și naționale, un drum deschis către viață, curmat de moartea timpurie.

1963

EMINESCU ȘI SHAKESPEARE [1]

Zi a primăverii tinere, acolo, în nord, mai plăpîndă încă decît sub cerul nostru! La 23 aprilie a anului 1564 spun unii că s-a născut Shakespeare. S-au împlinit de atunci 390 de ani. Nu este un număr rotund de ani, care să dea toată greutatea unei comemorări. Mai lipsește un deceniu pînă să se împlinească patru secole. Piatra mormîntală de la Stratford indică tot ziua de 23 aprilie, a anului 1616, ca fiind aceea a morții „marelui Brit", cum îl numește Eminescu în *Geniu pustiu*. Au trecut din acea zi 338 ani. Fragmente de timp, mai scurte sau mai lungi decît acelea obișnuite răgazului unei aniversări! Dar de cînd primejdia războaielor hidoase amenință bunurile cele mai scumpe ale culturii, ne place, să folosim orice prilej pentru a ne aminti de marile figuri ale trecutului, acele care au clădit pe om și i-au dat adaosuri de motive pentru a iubi viața și lumea.

Cîte nu s-au spus, cîte nu se pot spune despre Shakespeare! Vreau astăzi să-l privim cu ochii lui Eminescu. Umbra lui Shakespeare și a creației lui trece de mai multe ori prin poeziile, prin criticile lui Eminescu. Împăratul izgonit de revolta poporului, în *Împărat și proletar*, este „moșneagul rege Lear". În *Icoană și privaz*, recitit acum în ediția *Postumelor*, publicată de Perpessicius, poetul mărturisește în fața iubitei:

[1] Studiu scris în 1954.

Și eu simt acest farmec și-n sufletu-mi admir
Cum admira cu ochii cei mari odat' Shakespeare.

În articolul *Teatrul românesc și repertoriul lui*, din *Familia*, Eminescu îl numește pe Shakespeare „geniala acvilă a nordului". Un contemporan, Ben Jonson, poetul și primul editor al operelor lui complete, îl numise „dulcea lebădă de pe Avon". Eminescu este la curent cu controversa, lăsată moștenire de Voltaire, asupra abaterilor shakespeariene de la regulile clasice ale tragediei. Shakespeare nu s-a supus „regulilor", dramele lui n-au respectat „unitățile"? „Într-adevăr — scrie Eminescu — cînd iei în mînă operele sale, care se par așa de rupte, așa de fără legătură între sine, ți se pare că nu e nimica mai ușor decît a scrie ca el, ba poate a-l și întrece chiar prin regularitate. Însă poate că n-a existat autor tragic care să fi domnit cu mai multă siguritate asupra materiei sale, care să fi țesut cu mai multă conștiință toate firele operei sale, ca tocmai Shakespeare; căci ruptura sa e numai părută, și unui ochi mai clar i se arată îndată unitatea cea plină de simbolism și de profunditate care domnește în creațiunile acestui geniu puternic." Într-o altă însemnare din *Curierul de Iași*, Eminescu laudă dramele lui Shakespeare, ca și comediile lui Molière, „pentru că se vor putea reprezenta și peste mii de ani și vor fi ascultate cu același interes, căci pasiunile omenești vor rămînea mereu aceleași".

Din aceste drame începe el într-un rînd traducerea lui *Timon din Atena*, rămasă ca un scurt fragment în manuscrise (G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, IV, 313). Dar, în afară de aceste ecouri și de altele pe care un cercetător conștiincios le-ar putea inventaria, ediția lui Perpessicius mai aduce o poezie care cuprinde în partea ei cea mai întinsă un elogiu al lui Shakespeare, plin de notele unei caracterizări calde și adînci, cum literatura noastră nu mai cunoaște un altul. Este vorba de poezia *Cărțile*, uimitoare oglindire a geniului celui mai mare poet englez în geniul celui mai mare poet român.

Poezia aceasta este, în esența ei, un madrigal, o improvizație spirituală spre lauda iubitei. Poetul declară că ar fi sorbit din trei izvoare ale simțirii și înțelepciu-

nii : Shakespeare, mai întîi. Apoi înțeleptul care „a dezlegat problema morții", pe care nu-l numește, dar pe care-l ghicim : este vorba de Schopenhauer, mult citit de Eminescu în epoca lui vieneză. A treia carte vie a științei poetului este iubita însăși. Bucata, desfășurată pînă acum în ton sărbătoresc și august, se termină cu grațioasa și glumeața aluzie erotică. Dar cum partea cea mai întinsă a poeziei este consacrată lui Shakespeare, cititorul întîrzie aici mai mult și reține mai cu seamă elogiul shakespearian.

Este interesant a examina pe rînd epitetele cu care Eminescu asociază numele lui Shakespeare. Se întregește astfel portretul literar cel mai ademenitor. Marele poet englez este, pentru apologistul lui român, un martor al intimității sale, „un prieten blînd al sufletului (său)". Tot astfel tînărul Goethe, în discursul pronunțat în cinstea lui Shakespeare, în 1772, la Frankfurt, dă expresie sentimentului său, mărturisind : „Shakespeare, prietene, dacă ai mai fi printre noi, n-aș putea trăi nicăieri în altă parte decît în preajma ta. Cît de bucuros aș fi să joc rolul secundar al unui Pylade, dacă tu ai fi un Oreste." Ca toți criticii lui Shakespeare, de cînd romanticii au făcut mai întîi observația, Eminescu găsește că este surprinzătoare, în drama acestuia, întinsa curbă a inspirației sale, alternarea contrastelor, a tragicului și a liricului, a vehemenței și a dulceții. Glasul lui este și „furtună" și „lin" ; el este și „crud" și „moale". Acest din urmă epitet apărut sub pana lui Eminescu cheamă o amintire clasică, cum sînt atîtea în poezia lui. „Moale" în înțelesul de grațios, sensibil, duios, este un cuvînt întrebuințat o dată de Horațiu, vorbind despre Vergiliu, poetul idilic, în celebrele versuri ale *Satirelor* (I, 10, 44—5) : *„molle atque facetum Vergilio adnuerunt gaudentes rure Camenae"* („muzele bucuroase de ogor i-au dăruit lui Vergiliu grație duioasă și eleganță"). În același fel va vorbi Pușkin, în nota consacrată dramei *Romeo și Julieta,* despre „grația lui Shakespeare". Acesta va fi lăudat pentru puterea lui de a intra în formele cele mai variate ale vieții, pentru marea lui aptitudine de a crea oameni și situații, apoi pentru întinsa experiență concentrată în dramele lui : „Învețи ce-un ev nu poate să te-nvețe". Dar Shakespeare este pentru Eminescu mai mult. El îi comunică poetului nostru nu numai știința despre oameni, dar și facultatea sporită de a simți și înțelege. Shakespeare îl înzestrează cu noi sentimente și cu noi priviri îndreptate către lume. Shakespeare este educatorul lui. Același este înțelesul mărturisirii lui Goethe, în discursul din 1772 : „Am simțit în chipul cel mai viu cum existența mea se extinde infinit ; totul deveni pentru mine nou, necunoscut și lumina neobișnuită primită de la el îmi făcea ochii să lăcrimeze". Umanitatea lui Shakespeare este dintre cele mai pilduitoare. Chiar greșelile lui îi sînt dragi. Și poetul nostru vede în poetul englez un model și o țintă a aspirației lui.

N-avem încă o istorie a felului în care Shakespeare a fost înțeles și prețuit din momentul în care renumele lui începe să se răspîndească pe continent, adică din secolul al XVIII-lea. S-a admirat în el cînd genialitatea lui sfărîmătoare de reguli, acea spontaneitate care a zguduit sistemul clasic francez, cînd puterea, deopotrivă cu a naturii, de a crea oameni, cînd dramatismul lui bogat în contraste, cînd lirismul lui, în care oricine găsește un confident al intimității sale, cînd înțelepciunea și profunda lui cunoaștere a omului, cînd umanitatea lui atît de bogată. Shakespeare n-a fost numai admirat, dar și iubit. A existat cultul romantic al lui Shakespeare, și Eminescu a fost unul din închinătorii acestui cult. Pe de altă parte, portretul eminescian al lui Shakespeare întrunește toate amintitele note, răspîndite în mărturiile adunate vreme de două sute de ani. El aduce și recunoașterea uneia din cele mai însemnate înrîuriri care s-au exercitat asupra sa și constituie, din acest punct de vedere, un prețios și puțin cunoscut document al istoriei literare.

1954



MADÁCH ŞI EMINESCU [1]

Cercetătorii relaţiilor dintre diferitele literaturi naţionale vor găsi folositoare, în studiul operelor trecutului, dovada legăturilor dintre popoarele lor într-un anumit moment al istoriei, ca şi mărturia drumului lor comun spre viitor. Acest program e realizat de comparatişti, înainte de toate, în cercetarea izvoarelor literare. Trebuie să spun, cu toată sinceritatea, că o astfel de cercetare a fost destul de neglijată în ştiinţa literară românească, mai cu seamă cînd e vorba de scriitorii care au trăit în ambianţa culturii maghiare. Să sperăm că viitorul va acorda o preocupare mai constantă acestui fel de studii, prin care cunoaşterea genezei operelor şi a biografiei intelectuale a autorilor ar putea face progrese însemnate. Un alt scop al literaturii comparate este acela de a stabili propagarea unei reputaţii literare străine într-o literatură naţională. În acest domeniu, nu ne aflăm la primii paşi, deoarece în serviciile bibliografice ale Bibliotecii Academiei R.P.R. s-a întocmit mai demult, printr-o minuţioasă şi foarte atentă despuiere a tuturor izvoarelor, tabelul cronologic al traducerilor realizate din operele mai multor autori iluştri, ca şi acela al articolelor sau studiilor ce le-au fost consacrate. O astfel de bibliografie s-a stabilit, între altele, pentru operele lui Petőfi. Această bibliografie va fi curînd publicată, dar

[1] Comunicare citită la Inst. de literatură al Acad. maghiare de Ştiinţe, Budapesta, aprilie, 1962.

cei ce au consultat-o pînă acum la Biblioteca Academiei au putut constata nu numai că primele traduceri ale operelor lui Petőfi au fost făcute pe cînd autorul trăia încă, dar că ele s-au înmulţit considerabil în cursul generaţiilor următoare şi sînt datorate, de cele mai multe ori, celor mai buni poeţi ai timpului lor. Sîntem, aşadar, îndreptăţiţi să spunem că, printre autorii străini, Petőfi a fost unul din cei mai bine cunoscuţi şi preţuiţi.

Ajung, în fine, să formulez ce-a de-a treia sarcină a studiilor comparatiste: aceea de a stabili paralelisme între două sau mai multe literaturi. Ce înseamnă un paralelism literar? Înseamnă similitudinea unei situaţii literare cu o alta aparţinînd unei literaturi străine şi care se explică nu totdeauna printr-un izvor literar, dar în tot cazul prin analogia condiţiilor sociale, intelectuale şi morale care au generat-o. Cu alte cuvinte, un paralelism marchează, între două situaţii literare, o afinitate mai profundă decît cea care decurge din existenţa unui izvor. Căci, utilizarea unui izvor poate fi, la urma urmei, efectul unei întîmplări, în vreme ce paralelismul înrudeşte pe autori sau operele lor prin asemănarea dintre condiţiile creaţiei artistice. A fost o vreme, într-o fază mai veche a disciplinei noastre, cînd istoria comparată a literaturilor nu se ocupa decît de cercetarea izvoarelor străine ale operelor literare naţionale. Era epoca pozitivismului istoric, care, în literatura comparată, ca şi în celelalte ramuri ale istoriei, nu-şi propunea alt scop decît stabilirea unor raporturi de succesiune între fapte. Cu această preocupare se neglija însă cercetarea motivelor acestei succesiuni, găsirea factorului mai profund, în stare s-o explice. Trebuie să adaug că această carenţă a studiilor comparatiste a putut fi depăşită în ţările socialiste, unde cercetarea cauzelor fenomenului literar n-a mai fost neglijată. Voi adăuga de asemenea că, în aceste ţări, problema paralelismelor literare ni se pare mai interesantă decît aceea a descoperirii izvoarelor, de care s-a abuzat în faza anterioară a cercetării. Ceea ce vreau deci să stabilesc, în această comunicare, este existenţa unui paralelism între Madách şi Eminescu, între două din operele lor cele mai remarcabile, *Tragedia omului* a primului şi *Memento mori* a celui de-al doilea.

Tragedia omului a lui Madách este anterioară cu zece ani poemului lui Eminescu; începută de autorul ei încă în 1859, ea a fost adusă la cunoştinţa publicului în 1861, pe cînd Eminescu s-a consacrat redactării poemului său abia în anii 1871—1872. Eminescu ar fi putut, aşadar, cunoaşte marele poem dramatic al lui Madách cel puţin din auzite, succesul acestuia stabilindu-se încă de la apariţie. În timpul şederii sale în Transilvania, poate că numele lui Madách a fost pronunţat în faţa lui Eminescu şi poate că cineva i-a povestit subiectul acestei opere. Dealtminteri, o primă traducere în limba germană a poemului lui Madách a fost făcută în 1865 de Alexander Dietze şi poate că Eminescu a citit-o cîţiva ani mai tîrziu, la Viena sau Berlin. Ne lipseşte, totuşi, dovada materială a cunoaşterii directe, de către Eminescu, a poemului lui Madách. În lipsa acestei dovezi, asemănarea atît de izbitoare între *Tragedia omului* şi *Memento mori* rămîne pentru noi un simplu paralelism literar, şi, ca atare, cu atît mai interesant de pus în lumină şi explicat.

Ceea ce leagă între ele operele de care vorbim este, înainte de toate, faptul că amîndouă sînt mari fresce ale istoriei omenirii. Acest gen de poeme are un trecut foarte îndepărtat. Încă din antichitate, Hesiod dăduse *Theogoniei* sale un sens etiologic, urmărind adică să explice prin genealogia zeilor starea societăţii omeneşti, aşa cum putea fi observată în cetăţile greceşti. Ideea de a evoca devenirea societăţilor omeneşti a proliferat mai tîrziu la poeţi, filozofi şi teologi. Lucreţiu, Vergiliu, Ovidiu şi Augustin, în antichitate; Bossuet, Milton, Voltaire, Pope, Rousseau şi Herder, în epoca modernă, au propus, fiecare la rîndul său, imaginea devenirii umane, aşa cum reieşea din progresul reflecţiei şi cunoaşterii istorice, obţinut de cercetătorii timpului lor. Aceeaşi temă a fost apoi reluată de romantici, dar, în vreme ce în secolele anterioare, în secolul iluminismului, la Pope, la Rousseau şi deseori la Voltaire, se vorbea cu predilecţie despre o umanitate concepută ca o entitate omogenă, purtătoare a progresului general, la romantici baza concretă şi mediul viu al devenirii şi progresului omenirii au fost găsite în popoare şi în luptele pe care acestea le-au avut de susţinut. Această

schimbare de perspectivă este îndeosebi vizibilă în *Legenda secolelor* de Victor Hugo, unde mersul general al omului, de la visurile confuze ale începuturilor, prin lungul şir al rătăcirilor, cruzimilor şi dîrzeniei lui, pînă la cucerirea universului şi a libertăţii, nu mai este opera unei entităţi abstracte, ci a popoarelor vii, aşa cum le-a făurit istoria. Înţelegerea istorică a devenirii umane, substituită speculaţiei filozofice a iluminismului, este unul dintre marile rezultate ale gîndirii romantice. Madách şi Eminescu şi-au însuşit acest rezultat. *Tragedia omului* şi *Memento mori* sînt, amîndouă, poeme ale omenirii văzute prin speranţele, înfrîngerile şi luptele popoarelor. Ceea ce le-a inspirat este viziunea istorică a omului. Filozofia romantică a istoriei constituie unul din elementele bazei lor ideologice.

Cît priveşte poemul lui Madách, el aparţine, totodată, şi unei alte serii tematice. La începuturile acestei serii se află *Faust* de Goethe. Ca şi în drama lui Goethe, omul caută, în poemul lui Madách, mîntuirea, soluţia posibilă pentru orice existenţă umană. Soluţia aceasta nu trebuie oare întrezărită în cucerirea libertăţii pentru toţi oamenii? Hegel indicase această cucerire drept scopul însuşi al istoriei. „Istoria universală este progresul în conştiinţa libertăţii“, scrisese Hegel în ale sale *Lecţii asupra filozofiei istoriei*. În marile imperii ale Orientului numai suveranul era liber. Unii cetăţeni au devenit liberi în democraţiile greceşti. La popoarele moderne, însă, odată cu apariţia creştinismului care propovăduia oamenilor natura divină a sufletului lor, toţi oamenii au căpătat libertatea, cel puţin în felul în care au ajuns să se conceapă pe ei înşişi. Se cunoaşte împotrivirea lui Schopenhauer faţă de finalismul istoric al lui Hegel, ca şi faţă de orice încercare de a da o justificare raţională conţinutului dinamic al istoriei. Pentru Schopenhauer istoria este o cunoaştere, dar nu o ştiinţă, deoarece nu izbuteşte să stabilească decît faptul individual şi niciodată generalul, unicul scop al cunoaşterii filozofice. Filozofia hegeliană a istoriei n-ar fi, aşadar, pentru Schopenhauer, decît o înşelăciune. Fondul, elementul esenţial al istoriei nu este niciodată, pentru filozoful pesimismului, un factor raţional, care ajunge la cunoaşterea de sine şi, prin

aceasta, la realizarea naturii lui intime. Rezultă, de aici, că oricare ar fi varietatea evenimentelor în istorie, ele au totdeauna aceeaşi semnificaţie. „Deviza generală a istoriei — ne spune Schopenhauer — ar trebui să fie : *eadem, sed aliter*". Viaţa istorică să nu fie, oare, decît o agitaţie sterilă, asemănătoare visului ? „Ceea ce povesteşte istoria, mai adaugă Schopenhauer *(Die Welt als Wille und Vorstellung*, II, III, 28) nu este, în realitate, decît lungul vis, coşmarul, greu şi confuz, al omenirii."

Este o concepţie pe care Emerich Madách, mare cunoscător al filozofiei idealiste germane, şi-a însuşit-o, prezentînd aventura istorică a omului, a lui Adam, drept arătarea unui vis. Dar această temă schopenhaueriană se combină, la Madách, cu o alta, provenind din *Faust* al lui Goethe. Ca şi *Faust*, drama lui Madách începe cu un prolog în cer. Dumnezeu se odihneşte în splendoarea creaţiei sale, ascultînd cîntecul îngerilor. Lucifer îi cere partea ce i s-ar cuveni din posesiunea lumii. Dumnezeu îi cedează arborele ştiinţei şi arborele vieţii, în Paradis, unde primele fiinţe omeneşti trăiesc într-o stare de beatitudine. Se produce ispitirea lui Adam şi a Evei, şi primul cuplu uman este izgonit din Paradis. Poemul lui Madách începe, aşadar, printr-un episod biblic, ca şi în *Paradisul pierdut* al lui Milton, în *Legenda secolelor* a lui Hugo. Adam şi Eva vor rămîne, de aici înainte, principalele personaje ale dramei, chiar dacă revin în tablourile succesive sub înfăţişări deosebite. Aceasta va deveni schema literară folosită mai tîrziu de Liviu Rebreanu în romanul său arheologic şi istoric *Adam şi Eva*, a cărui dependenţă faţă de modelul fixat de Madách nu poate fi contestată.

Locuind pe pămînt, în afara Paradisului, Adam şi Eva trăiesc, muncindu-l. Adam înfige ţăruşii unui gard, devenind primul proprietar individual, ca şi omul lui Rousseau, cînd părăseşte starea naturală. Eva cultivă viţa de vie. Lucifer le dezvăluie „invizibila pînză de păianjen" a forţelor naturii. Adam însă ar voi să cunoască soarta pe care viitorul o rezervă oamenilor. Atunci Lucifer cufundă pe primul om şi pe prima femeie într-un somn adînc. Visul istoriei, de care vorbise Schopenhauer, începe pentru primii oameni, iar poemul, în ansamblul lui, devine

o succesiune de scene visate. Adam se vede, mai întîi, ca unul din faraonii Egiptului. Milioane de oameni trudesc pentru ca unul singur să poată trăi în conştiinţa forţei lui nelimitate. Dar Adam, dominat de melancolia forţei lui, aspiră la libertatea tuturor oamenilor. Tabloul următor îl face să trăiască în democraţia ateniană, unde se regăseşte în persoana lui Miltiade, învingătorul perşilor. Demagogii aţîţă mulţimile împotrivă-i. Adam trăieşte amărăciunea ingratitudinii arătată de poporul pe care-l visase liber. Îi cere lui Lucifer să-l ducă spre alte ţărmuri. Se regăseşte în Roma imperială, ca Sergiolus, şi ia parte la o orgie, în toiul căreia apare apostolul Pavel ca să predice asceza creştină, era nouă anunţată de năvălirea tinerelor popoare barbare şi abolirea sclaviei, într-o fraternitate universală. Să fi ajuns istoria la termenul ei final ? În Bizanţ, Adam apare ca unul dintre cruciaţi, ca Tancred. Creştinismul a devenit, la rîndul său, intolerant, şi spiritul uman degenerează în nerodnică dispută teologică. Adam ar dori să trăiască într-un mediu de indiferenţă spirituală şi îl găseşte pe acesta la curtea împăratului german, la Praga, unde se reincarnează în persoana astronomului Kepler, meditînd la marile cuceriri ale inteligenţei. E obligat să recunoască, totuşi, că ştiinţa nu poate aduce omenirii fericirea. Lucifer îl face să bea o licoare soporifică şi un alt vis se îngemănează cu primul vis al lui Adam. El aude accentele Marsiliezei şi se regăseşte, ca Danton, în Piaţa Grève, la Paris. Lucifer e călăul. Dar cînd intervine pentru a salva viaţa unui tînăr marchiz şi a surorii sale, amîndoi pe punctul de a urca pe eşafod, Danton devine la rîndul lui victima furiei populare. Scena următoare se petrece la Londra, sub regimul libertăţilor burgheze. E domnia afacerilor. Totul e de vînzare. Libertatea a devenit libera concurenţă, iar masele omeneşti au alunecat într-o nouă sclavie. În această clipă, Adam are viziunea socialismului, pe care nu şi-l imaginează însă decît sub forma falansterului fourierist. Societatea a devenit o cazarmă ; arta şi poezia au dispărut. S-a instaurat domnia cenuşie a utilitarismului. Urcat pe aripile lui Lucifer, Adam întreprinde un zbor cosmic, asemănător aceluia al lui Cain din poemul

lui Byron. Adam e îngrozit şi, reîntors pe pămînt, îl regăseşte în întregime îngheţat. A început iarna veşnică. Soarele luceşte ca un disc lipsit de căldură. Civilizaţia omenească a dispărut. Ultimii locuitori ai pămîntului, eschimoşii, îşi tîrăsc paşii pe suprafaţa pustiită a planetei îmbătrînite. Adam se trezeşte atunci din visul îngrozitor al istoriei. La ce i-ar mai putea servi peregrinările pe care i le rezervă viitorul ? Ar dori să sfîrşească cu viaţa şi aruncă o sfidare divinităţii. Dar Eva simte că va fi mamă şi în conştiinţa lui Adam se trezesc îndatoririle unui părinte. Dumnezeu îl învaţă crezul muncii umane, în căldura dragostei pentru femeie, a cărei misiune este să sprijine lupta bărbatului. „Omule, spune Dumnezeu, luptă şi crede !“ Optimismul omului este, aşadar, invincibil, şi progresul lui nu cunoaşte sfîrşit. Ideea infinitului, intrată în imaginea universului prin operele astronomilor Renaşterii, a pătruns, de asemenea, în lumea morală, ca îndemn către acţiunea fără de răgaz, dirijată spre un scop veşnic amînat, dar niciodată abolit. Madách este unul din poeţii acestei teme. Nutrindu-se din filozofia idealistă, redevabil interpretării romantice a istoriei, poemul lui Madách, produs magnific al unei fantezii vizionare şi deosebit de reprezentativ pentru curentele de idei ale epocii sale, este una dintre cele mai remarcabile opere create de romantismul european în ultima lui perioadă. Această operă este bine cunoscută şi apreciată de cititorii români, care au luat cunoştinţă de ea în frumoasa traducere a lui Octavian Goga.

Am atras atenţia asupra legăturilor tematice care înrudesc, într-un mod destul de izbitor, *Memento mori* al lui Eminescu cu poemul lui Madách. Una din sursele literare folosite de Eminescu a jucat, de asemenea, aşa cum s-a văzut mai sus, un rol destul de important în orientarea ideologică, ca şi în alcătuirea schemei literare folosite de marele poet ungur. Profunda identitate a tuturor evenimentelor istorice, concepute ca fenomene ale voinţei de a trăi, izvor al tuturor relelor pe acest pămînt, este o idee schopenhaueriană, pe care Eminescu a exprimat-o în mai multe rînduri în poeziile sale. Este, de asemenea, una din temele din *Memento mori*, notată

chiar la începutul poemului : „De văd răul sau de nu-l văd, el pe lume tot rămîne“. Dar această temă schopenhaueriană a suferit, la Eminescu, contagiunea alteia, mult mai veche, şi care a cunoscut o mare favoare în literatura română. E tema instabilităţii soartei, şi a ruinelor.

Printre operele cele mai iubite de români, mai cu seamă în fazele vechi ale istoriei lor literare, au fost *cronografele*, opere circulînd în manuscris şi dobîndind, datorită largii lor difuzări, caracterele specifice cărţilor populare. Eminescu, mare amator de manuscrise vechi şi bun cunoscător al vechii literaturi a românilor, a citit, de timpuriu, cronografele, şi poseda cîteva în biblioteca sa, cum o dovedeşte împrejurarea că a comunicat un astfel de manuscris, datînd din veacul al XVIII-lea, filologului Moses Gaster, care notează faptul în al doilea volum al *Crestomaţiei* sale. Poate că în vechile cronografe a găsit Eminescu ideea de a evoca succesiunea imperiilor şi a împăraţilor înghiţiţi de prăpastia istoriei. Această ultimă temă însă, aceea a nestatorniciei soartei — *fortuna labilis* — după ce a fost utilizată de poeţii antici şi ai evului mediu, apare, în veacul al XVII-lea, la Miron Costin, în al său poem despre *Viaţa omenirii* [1], a cărui lamentaţie asupra caracterului trecător al oricărei glorii umane este deseori citată :

Unde-s ai lumii stăpîni ? unde este Xerxis ?
Alexandru Machedonu ? unde-i Artaxerxis ?
Augustu, Pompei şi Chezaru, ei au luat lume,
Pre toţi i-au stins vremea, ca pre nişte spume.
Fost-au Ţiros împărat, vestit cu războaie,
Cu avere preste toţi plecindu-şi sub voie,
Pre Perşi, Chaldei, Tătarii şi Asia toată,
Caută la ce l-au adus norocul cu roată !
Prinsu-l-au o femeiă, i-au pus capu în sînge :
„Satură-te de moarte, Ţiros, şi te stinge.“

Lamentaţia asupra nestatorniciei soartei omeneşti, dovedită prin dispariţia mai-marilor lumii, devine un motiv literar deseori reluat de scriitorii români. Dimitrie

[1] Titlul exact : *Viaţa lumii* (n. ed.).

Cantemir îl folosește încă o dată, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, în al său *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea*. De data aceasta vorbește un prinț: „O, lume! Știu că fost-au atîția alții, mult mai puternici decît mine, dar ce-au devenit oare? Unde sînt celebrii, admirabilii și glorioșii împărați ai perșilor? Unde-s Kyros și Cresus? Unde Xerxes și Artaxerxes? Unde-s cei ce se socoteau asemănători zeilor și cu atît mai puternici decît toți oamenii acestei lumi încît vroiau să stăpînească valurile și furtunile, poruncind trupelor lor să biciuiască marea și s-o ferece în lanțuri ca să-i smulgă podul pe care îl construiseră în fața Chersonesului?" Cantemir regretă apoi dispariția unor alte căpetenii ale lumii, cum erau Constantin și Justinian, cei doi Theodosie, Vasile Macedoneanul și fiul lui, Leon Sophas, toți acei stăpînitori ai Bizanțului către care se îndrepta fervoarea lui, ca față de tot atîția precursori și strămoși spirituali.

Nu pot reconstitui, aici, întreaga istorie a motivului *fortuna labilis* în vechea literatură română. El a fost, așa cum am mai spus, deseori reluat și, apărînd încă o dată în *Memento mori*, putem spune că Eminescu valorifică, în poemul său, o sursă internă. Această sursă a întîlnit, la rîndul ei, motivul înrudit al ruinelor, pus în circulație de *Ruinele* lui Volney, traduse și citite de români îndată după apariția lor, la finele secolului al XVIII-lea. De data aceasta, nu dispariția căpeteniilor acestei lumi este deplînsă de filozof, ci a operelor lor, a marilor civilizații ale trecutului. „Ah, ce-au devenit atîtea strălucite creații ale mîinilor omului? exclamă Volney. Unde sînt meterezele Ninivei, palatele din Persepolis, templele din Balbeck și Ierusalim? Unde sînt flotele Tyrului, șantierele din Arad, atelierele din Sydon, cu mulțimea lor de matelоți, de piloți, de negustori și de soldați?... Templele s-au prăbușit, palatele s-au surpat, porturile s-au înnămolit, orașele au fost distruse, iar pămîntul, golit de locuitori, nu mai este decît un loc pustiu, presărat cu morminte..." Tema ruinelor s-a bucurat de o mare popularitate în rîndurile poeților români ai veacului al XIX-lea. O găsim, deopotrivă, la Cîrlova, Grigore Alexandrescu, Bolintineanu, Heliade Rădulescu, Crețianu și alții. Aceștia au fost studiați de către Ramiro Ortiz în

frumosul său studiu *Fortuna labilis* (București, 1927, în limba italiană). Ortiz nu arată însă că *Memento mori* aparține aceleiași serii, cu toate că poemul lui Eminescu a fost publicat încă din 1903 de Ilarie Chendi (*Preludii*, ed. I, 1903, ed. II, 1905). Această apartenență nu poate fi totuși tăgăduită. Poemul lui Eminescu este produsul unei încrucișări între motivul *fortuna labilis* și motivul subsecvent acestuia, motivul *ruinelor*.

Poetul începe evocînd lumea istoriei ca pe o lume de vis, unde își găsește refugiul. În istorie însă răul e constant, și tablourile pe care se pregătește să le înfățișeze o vor dovedi-o. Iată-l, mai întîi, pe negrul nomad și idolatru, mînuind un ciocan de piatră. Babilonul, cu grădinile sale suspendate, orgiile lui Sardanapal alcătuiesc cel de-al doilea tablou. Ce au devenit magnificele cetăți de odinioară? Nomadul de azi nu știe nici măcar unde se afla vechea Ninive. Tabloul următor este consacrat Egiptului, și acesta e singurul pe care Eminescu l-a publicat în timpul vieții lui. În splendoarea naturii, în tumultul vieții, Egiptul a clădit o civilizație consacrată morții. Palestina antică este un peisaj răcoros și idilic. David își frînge harpa și imploră mila lui Dumnezeu. Solomon înalță imnuri suveranului ceresc și cîntă dragostea pămîntească. Dar totul se prăbușește, odată cu templul din Ierusalim. Evreii s-au răspîndit pe întreg pămîntul. Episodul consacrat Greciei ne arată frumusețea surîzătoare a peisajului, o natură însuflețită de genii asemănătoare ființelor umane. Filozoful, ros de îndoieli, se consolează cu frumusețile artei. Orfeu cîntă, iar natura se supune forței vrăjite a lirei sale. Iată Roma, arătîndu-se omenirii uimite. Împărații trec, urmați de cortegiile lor triumfale. Neron dă foc cetății eterne, ca să se bucure de spectacolul incendiului. Dacia, căreia poetul îi consacră cea mai mare parte a poemului, își arată frumusețea piscurilor semețe. Un popor, aproape încă de natură, trăiește în puritatea primelor ere ale umanității. Zeii lui sînt cei ai panteonului nordic, nu numai Zamolxis, dar și Odin și Freia. Iată legiunile romane, apropiindu-se cu acvilele lor, înaintînd pe podul construit de Apolodor. Traian o caută pe tînăra Dochia, refugiată în munți. Regele dac Decebal se sinucide, dar rostește,

înainte de a muri, groaznicul blestem : popoarele barbare vor distruge imperiul corupt şi-l vor regenera cu sîngele lor proaspăt. Descendenţii de mai tîrziu ai cuceritorului hulit vor fi românii. Dar barbarii înşişi vor înceta de a mai trăi, iar lancea lui Odin se transformă într-o cruce. Urmează cîteva veacuri de întuneric : evul mediu. Lanţurile lui grele ţin în sclavie inima vulcanică a popoarelor. Sclavia e abolită de Revoluţia franceză. Iată căderea Bastiliei Gîndirea lui Robespierre are rigiditatea oţelului. Napoleon aduce multor popoare libertatea, dar invadarea Rusiei atrage după sine pedeapsa. Ca un nou Prometeu, împăratul e ferecat de stîncă şi meditează asupra profundei lui dureri. Atunci, din această îndelungă experienţă a oamenilor, o filozofie îndrăzneaţă îşi ia zborul. E epoca marilor sisteme filozofice. Care este însă rostul teribilei agitaţii a popoarelor, pentru totdeauna spulberate, pecetluite de moarte ? Poetul e un dezabuzat. „Ce a mai rămas, omule, din puterea ta ?" — întreabă el. Şi tot el răspunde : „Nimic". Dacă vrem să ştim adevărul, să aruncăm o privire în trecut. Fondul oricărui eveniment istoric este totdeauna identic cu el însuşi, arătase Schopenhauer. Totul e zădărnicie : viaţa ca şi visul. Concepţia care inspiră poemul lui Eminescu, trebuie s-o spunem, vădeşte un pesimism mai radical decît cel ce reiese din analiza tragediei lui Madách.

Memento mori, poemul lui Eminescu rămas atîta vreme necunoscut, ocupă un loc destul de ciudat în opera marelui nostru poet liric. Acesta şi-a început activitatea foarte de tînăr, la revista lui Iosif Vulcan *Familia,* care apărea la Oradea. La debuturile sale, Eminescu e încă tributar înaintaşilor săi, Alecsandri, Bolintineanu, Heliade Rădulescu, cărora avea să le aducă omagiul său în poemul *Epigonii,* cu care începe o nouă fază a creaţiei lui. Totuşi, chiar din primele sale poezii — debitoare temelor şi limbii predecesorilor — ţîşneşte originalitatea unui tînăr geniu, care a impresionat sensibilitatea contemporanilor. Eminescu n-a fost niciodată un pastişor. Chiar în primele sale producţii literare străbat accentele unei sensibilităţi vii, în care se îmbină, într-un mod inedit, dezamăgirea şi vehemenţa simţirii, o mare bogăţie a reflecţiei, darul

de a cuprinde, prin inteligenţa lui genială, mari ansambluri morale. Numai spiritele mediocre şi sufletele mărginite n-au înregistrat de la început ceea ce era nou şi viguros în poeziile acestui autor care abia depăşise vîrsta adolescenţei. Totul îl împingea pe tînărul Eminescu spre măreţie, spre îndrăznelile supreme ale gîndirii şi sentimentului. Dar romantismul european, în care Eminescu găsise izvoarele cele mai bogate şi mai fecunde ale culturii sale, manifestase două direcţii, nu îndeajuns de clarificate pentru înţelegerea acestui curent literar, pe bazele căruia s-au clădit toate mişcările literare ulterioare şi a căror diferenţiere este esenţială pentru cunoaşterea literaturilor moderne. Una dintre direcţiile care au constituit romantismul se caracterizează printr-o mare amplitudine, prin îndrăzneală şi revoltă. Este o direcţie pe care romantismul secolului al XIX-lea o moştenise din secolul anterior, şi care, după ce produsese dramele de tinereţe ale unui Goethe şi Schiller, îşi găsise în Byron reprezentantul cel mai ilustru. Critica germană a desemnat această direcţie sub numele de *titanism.* Omul romantic este titanul care, în ajunul Revoluţiei franceze şi după acest mare eveniment, ce a zguduit ordinea socială stabilită de veacuri, punea totul în discuţie, uimea prin îndrăznelile sale şi arăta lumii spectacolul omului singur înfruntînd ordinea universală, purtînd semnul fatidic al luptelor şi înfrîngerilor sale. Karl Moor şi Goetz, Faust şi Prometeu, Lara, Child Harold şi Don Juan sînt simbolurile acestui titanism, eroii noii mitologii, cum ar fi spus Schelling, eroi concepuţi de marii poeţi care au meditat asupra soartei omului la răscrucea veacurilor. Demn de remarcat este faptul că ecoul byronismului, care s-a stins în ţările Europei occidentale cu mult înainte de jumătatea veacului, continua să se facă auzit în ţările din centrul şi răsăritul Europei pînă către sfîrşitul veacului, ba chiar şi mai tîrziu. Un anglist român, Petre Grim, a consacrat, acum vreo patruzeci de ani, influenţei atît de perseverente a byronismului în literatura noastră un studiu pe care îl mai putem utiliza şi azi. Nu numai Heliade Rădulescu şi Grigore Alexandrescu, în generaţia de la 1848, au manifestat tendinţe byroniene, dar şi mai tîrziu încă, Grandea, Macedonski, chiar Coşbuc şi Cerna

dădeau o expresie destul de clară, în operele lor, stării de spirit byroniene sau, cel puţin, reluau cîte o temă culeasă din poemele marelui poet englez. La rîndul lui, Eminescu s-a lăsat atras de acest curent general, astfel încît titanismul şi acel amestec de scepticism şi revoltă, de tristeţe patetică şi de deznădejde pe care le inspiră poetului tragedia lumii şi istoria ei, toate aceste sentimente caracteristice byronismului sînt evidente în poemele de tinereţe ale lui Eminescu, printre care *Împărat şi proletar* este cel mai cunoscut, apoi în *Memento mori*, cules din manuscrise. Ce se poate însă spune despre Madách şi *Tragedia omului?* Mi se pare că şi Madách, prin anumite laturi ale poemului său, aparţine byronismului atît de persistent în literaturile din centrul şi răsăritul european. Nu numai prin motivul zborului cosmic, cules din *Cain* al predecesorului său, dar şi prin profunda disperare pe care o resimte contemplînd spectacolul lumii, poetul ungur aparţine curentului byronismului care nu se epuizase în ţările noastre, chiar după ce se stinsese în Occidentul european. Împrejurarea se datoreşte faptului că, în timp ce luptele naţionale şi sociale ale burgheziilor occidentale ajunseseră la unele din ţintele lor în ţările apusene, aceleaşi lupte, cu arzătoarele lor probleme, rămîneau actuale pentru noi şi poeţii noştri, care continuau să resimtă byronismul ca pe un aliat ideologic în luptele lor încă neîncheiate.

Alături de titanism, care constituia una dintre direcţiile sale, romantismul european a mai cunoscut şi o altă orientare, prin care dobîndeau expresie experienţele intime ale eului individual al poeţilor. Este orientarea care triumfase, după reprezentanţii mişcării *Sturm-und-Drang*, la romanticii germani. Un cîntec nou, alimentat uneori de temele şi procedeele poeziei populare, un cîntec cum nu se mai auzise niciodată pînă atunci şi a cărui acţiune directă asupra inimii cititorilor, puterea de a răscoli străfundurile cele mai adînci ale sensibilităţii şi de a provoca revărsarea unui prea plin sufletesc prin spovedania poeţilor, stătea la originea acestei reînnoiri a lirismului european, alt rezultat tot atît de important al romantismului. Eminescu aparţine şi el acestui curent. Ca şi Novalis şi Brentano, ca şi Eichendorf şi Heine,

Eminescu înscrie, la rîndul lui, un capitol remarcabil în lirismul romantic, ale cărui motive, emoţii, procedee literare sînt deseori şi ale sale. Trebuie să spunem că există un anumit conflict între cele două tendinţe romantice care îşi disputau inima şi modul de expresie al poetului nostru, ca şi pe acele ale lui Madách. Dar, după debutul său furtunos şi titanic, Eminescu s-a lăsat antrenat de cercul *Convorbirilor literare*, revista literară care a jucat uneori un rol hotărîtor în orientarea gustului public. Cercul *Convorbirilor literare*, al căror *spiritus rector* era criticul Titu Maiorescu, constituia o adunare conservatoare, afiliată partidului politic al marii moşierimi. Pentru faptul că a aderat la acest cerc literar şi că şi-a desfăşurat activitatea acolo, pînă la sfîrşitul prematur al carierei sale, Eminescu n-a mai putut da o mai amplă extindere posibilităţilor titaneşti şi revoluţionare ale geniului său. Aşadar, celălalt aspect al bogatului lui talent a devenit precumpănitor, şi tinerii cititori care urmăreau scrierile lui Eminescu, în *Convorbiri literare*, cu o încîntare ale cărei urme le regăsim în nenumărate mărturii transmise de epocă, l-au cunoscut pe Eminescu mai ales ca poet al iubirii şi al naturii, care mîngîia inima lui melancolică şi iubitoare. Primii cititori ai lui Eminescu, acei care aveau douăzeci de ani între 1870 şi 1880, sînt făuritorii celei dintîi imagini literare a lui Eminescu şi acei care au impus-o publicului şi criticii literare într-un răstimp destul de îndelungat. Totuşi, studierea postumelor, mai ales după publicarea lor în ediţia critică a lui Perpessicius, este pe cale de a modifica imaginea lui Eminescu aşa cum ne-a transmis-o epoca anterioară.

În astfel de condiţii, *Memento mori* şi toate poemele care se înrudesc cu el capătă pentru noi o importanţă şi o semnificaţie nouă. Tot astfel, afinitatea lui cu Madách, manifestă prin similitudinea a două dintre operele lor cele mai expresive, prin izvoarele comune care le-au îmbogăţit şi prin starea sufletească a cărei mărturie patetică o aduc, toate aceste circumstanţe fac ca paralelismul literar între Madách şi Eminescu să ni se prezinte ca o problemă de cel mai mare interes pentru cercetarea comparativă a literaturilor.

Iată dar doi poeți lucrînd independent unul de celălalt Ei au trăit în două țări care au făcut experiențe analoge în trecutul lor. Felul cum au luat sfîrșit evenimentele din 1848 le-a frînt speranțele. Madách urmărise aceste evenimente cu participarea inimii sale înflăcărate și a trebuit să suporte detențiunea pentru vina de a fi oferit ospitalitate unui refugiat politic. Eminescu, la rîndul său, și-a manifestat de nenumărate ori simpatia pentru revoluția de la 1848, pe care o socotea ca pe o perioadă însuflețită de spirit național. Nu numai că cele două țări treceau acum printr-o perioadă de decadență, dar întreaga Europă era dominată de reacțiunea burgheză ; aceasta își luase măsurile pentru ca asemenea amenințări, sub povara cărora fusese pe punctul de a se prăbuși, să nu se mai repete. Se formează o stare de spirit asupra căreia pesimismul își pune pecetea. Este epoca în care filozofia lui Schopenhauer, al cărui sistem filozofic data încă din 1819, devine cunoscută. Deceniul între 1860 și 1870 este răstimpul celei mai mari răspîndiri a gîndirii schopenhaueriene. Cei doi poeți se hrănesc din această filozofie și găsesc în ea alimentul spiritual de care sufletele lor impregnate de tristețe, dacă nu chiar de disperare, aveau nevoie. Acești doi poeți compun două opere poetice de o înaltă valoare : unul, o tragedie, al doilea un lung poem epic, unul utilizînd stilul reflecției, celălalt făcînd un loc deosebit imaginilor strălucitoare ; două poeme cu temă asemănătoare, în care dobîndește expresie concepția pesimistă a istoriei, mai aprigă la Eminescu, păstrînd, într-o anumită măsură, lumina unei nădejdi la Madách.

Acești doi poeți sînt strămoșii noștri spirituali. Sînt fericit să le pot aduce omagiul pe care-l datorăm marilor spirite ale popoarelor noastre. Ei au fost martorii timpului lor. Datorită lor, înțelegem mai bine acel timp, cu tristețile, revoltele și aspirațiile lui. Și din amărăciunea lor distilăm sucul regenerator cu care hrănim energia zilelor de azi, în care cele două popoare, mergînd alături, pe același drum, își aduc contribuția la formarea unei umanități noi, demne, libere și drepte.

1962

COȘBUC, TRADUCĂTOR AL LUI DANTE

Apariția într-o nouă ediție, mult așteptată, a *Divinei Comedii*, în traducerea lui G. Coșbuc, m-a dus cu gîndul la anii îndepărtați cînd întîmplarea m-a așezat pentru scurt timp în apropierea poetului nostru, prins pe atunci, confiscat și robit de marea lucrare a tălmăcirii lui. În Calea Plevnei, unde locuia Coșbuc, ocupam și eu o odăiță de student, la etajul superior. Era prin august sau septembrie 1916. Izbucnise războiul și, așteptînd să îmbrac haina militară, descopeream că frontul poate fi și la noi acasă. Incursiunile avioanelor nemțești făceau victime la Poștă, în Piața Kogălniceanu, lîngă farmacia lui Thüringer. Cînd suna alarma, toată lumea se grăbea spre adăposturi. Drumul locatarilor din Calea Plevnei, lîngă liceul particular al lui Clinciu și Popa, ducea prin apartamentul familiei Coșbuc. Într-o seară m-a oprit poetul : „Ți-e frică ?" Nu mi-era frică. Mi-a arătat atunci un scaun în odaia plină de cărți și manuscrise și mi-a turnat un pahar de vin. Coșbuc trăia pe-atunci marea durere a pierderii lui Alexandru, frumosul și învățatul lui fiu, ucis cu puțină vreme înainte într-un accident de automobil. Camera lui Alexandru rămăsese așa cum o lăsase el. Nimeni n-avea voie să clintească vreun obiect. Am stat multe seri împreună cu poetul. Veneau știri rele de pe frontul depărtat. Se pregătea evacuarea Bucureștiului. Detunăturile artileriei antiaeriene ne cutremurau în penumbra odăii. Într-o seară am pășit prin întuneric pînă la fereastra ca-

merei dinspre stradă şi am văzut atunci, prins în focul reflectoarelor, fusul de argint al zepelinului, astrul nou, aducător de moarte, în constelaţiile cerului de toamnă.

Coşbuc nu era un om din cale-afară de comunicativ şi rolul meu, în tovărăşia pe care mi-o oferise, era acela al unui martor aproape mut al melancoliei lui. Mă surprindea faptul că pentru nevoile oricărei comunicări, poetul găsea un proverb, o locuţiune, o zicere tipică. Vorbirea lui era populară şi generală, mai mult decît individuală. Dar cînd într-o seară a început să citească un cînt al poemului lui Dante, desigur mai mult pentru el decît pentru mine, am înregistrat sunetul special al limbii traducerii, regăsit acum la noua ei lectură.

Coşbuc a fost un mare cititor al literaturilor străine, mai ales al celor vechi. Venise cu cunoştinţele latineşti ale ardelenilor învăţaţi de atunci, suficiente pentru a întreprinde mai tîrziu traducerea *Eneidei*. Prin versiunile poeţilor germani se apropiase de literatura Indiei. Lucrările lui Fr. Rückert cîştigaseră mulţi cititori pentru *Mahabarata* şi *Gitagovinda*. *Sakuntala* apăruse în a doua jumătate a veacului trecut în nu mai puţin de patru traduceri, dintre care cea mai citită a fost aceea a lui Rückert. Coşbuc a dat şi el o versiune românească a *Sakuntalei ;* a alcătuit şi o antologie indică. Studiul sanscritei l-a preocupat cîtva timp. De Dante s-a apropiat mai întîi tot prin ocolul german. Cred că a putut porni de la una din numeroasele traduceri germane ale secolului al XIX-lea. Dar mai tîrziu, după cum ne informează Al. Balaci, comentatorul noii ediţii a versiunii lui Coşbuc, poetul a învăţat italieneşte şi originalul italian a rămas singura lui călăuză.

Faptul că George Coşbuc a consacrat atîta timp lucrărilor de traducere se explică în bună parte prin natura talentului lui. Coşbuc era ceea ce se numeşte, uneori, un poet „obiectiv". Îi plăcea să pornească de la teme istorice sau legendare, de la situaţii reale de viaţă. Chiar expresia sentimentelor individuale se organizează la el prin mijlocirea unui „rol" sau de sub o „mască". Lirismul nu este absent din înzestrarea lui Coşbuc ; dar procedeele lui sînt de cele mai multe ori acele ale poetului epic. Coşbuc purcede totdeauna de la un conţinut bine

determinat. Lucrarea trecerii în formă este la el o operaţie ulterioară fixării conţinutului. Felul înzestrării şi al procedeelor lui îl indica deci pentru operele de traducere, căci un traducător este un poet care pleacă de la o realitate deplin închegată, adică de la opera pe care îşi propune s-o aducă în limba lui maternă. Printre feluritele traduceri pe care le-a întreprins, *Divina Comedie* este aceea care îi punea poetului mai multe probleme, ca una care îl obliga să înmlădieze mai mult tehnica sa, să folosească cu o ingeniozitate mai mare uneltele lui.

Divina Comedie este un cristal perfect. Este cu neputinţă de a-i face vreun adaos pe direcţia verticală sau orizontală. Traducătorul trebuie să se mişte în cadrul inflexibil al celor trei părţi compuse din cîte treizeci şi trei de cîntece, sporite cu cîntecul iniţial al primei părţi : grandiosul portal al monumentului întreg. Nu poţi face un pas în afară de succesiunea riguroasă a terţinelor fiecărui cînt, încheiat cu cîte un singur vers final ; nu poţi ieşi din schema imuabilă a endecasilabului iambic. Niciodată Coşbuc nu s-a găsit în faţa unei probleme literare la fel de spinoase. Traducerea *Divinei Comedii* a rămas deci opera cea mai de seamă a măiestriei lui poetice.

S-ar putea întîmpla ca cititorii *Divinei Comedii*, în româneşte, să găsească această lucrare destul de greu de străbătut. Opera lui Dante este un monument literar de la începutul veacului al XIV-lea, greu de toate implicaţiile medievale. După cum dramele lui Shakespeare răsfrîng întreaga lume de idei ale Renaşterii şi umanismului, după cum *Comedia umană* a lui Balzac nu poate fi despărţită de frămîntarea de gînduri a ştiinţelor sociale şi biologice moderne, tot astfel marele poem al lui Dante conţine în sine universul de idei, de credinţe, de imagini, de fapte istorice, ale lumii medievale. *Divina Comedie* nu poate deci să fie citită fără un comentar. Acela cu care Balaci însoţeşte versiunea ei românească răspunde multelor nevoi ale luminării textului, cu o preocupare marcată totuşi pentru sublinierea frumuseţilor lui literare. Spre deosebire de comentatorii italieni, a căror minuţie a creat erudita filologie dantească, noul comentator român dezvoltă mai ales latura estetică a exegezei sale, răspun-

zînd astfel nevoilor cititorului actual de literatură. Dar chiar cu acest prețios ajutor, dificultățile textului nu sînt îndată doborîte. Opera dantească se remarcă, în afară de multele ei aluzii, definiții, distincții, printr-o mare, printr-o inegalată concentrare. Limitele oarecum înguste și foarte ferme ale cadrului formal, dar și bogăția neasemuită de idei, obligă pe poet la o deosebită conciziune. Coșbuc s-a conformat cu multă fidelitate formei, stilului, rigorii dantești. Pentru a reproduce economia atît de concisă a originalului, Coșbuc folosește mai multe mijloace. Mai întîi desele inversiuni, corespunzătoare facultății limbii italiene de a lega pronumele reflexiv de verbul lui. Sînt de observat apoi multele pronume, personale, posesive și demonstrative, prin care devine inutilă repetarea termenilor pe care acestea îi înlocuiesc sau la care se referă : alt mijloc al concentrării expresiei, care impune în același timp o lectură înceată și atentă. Nimeni nu poate alerga prin această traducere ca pe un cîmp deschis. Cuvintele ei nu sînt mai multe decît trebuie, ci mai degrabă mai puține. Contextele ei trebuiesc apoi bine stăpînite. Lectura lui Dante trebuie să fie nu numai succesivă, dar oarecum și simultană. Străbătînd oricare din terținele lui, nu te poți grăbi către sfîrșitul ei, căci multe dintre cuvintele ei te trimit la cuvintele care au premers sau care urmează. Un exemplu : cînd Dante, întovărășit de Vergiliu, ajunge la cetatea infernală Dite, de pe ale cărei metereze și în jurul căreia izbucnesc semnale luminoase, poetul povestește : *„Mă-ntorsei deci spre-acel ce știe toate ; / — Ce zice-acest de-aici ? Și ce-i răspunde / Al treilea foc — am zis — și cine-l scoate ?“* (VIII, 7—9). Enigma acestei strofe se lămurește repede cititorului atent : *acel ce știe toate* este un mod aluziv de a vorbi despre Vergiliu. *Acest de-aici* este o expresie care întovărășește un gest și indică flacăra de care s-a vorbit în terțina anterioară. *Al treilea foc* nu poate fi înțeles decît cu referire la cele două flăcărui despre care s-a amintit cu cinci versuri mai înainte. Iată dar cum lectura lui Dante presupune în orice moment stăpînirea contextelor mai largi și cum ea cere sau formează deprinderea lecturii atente și sagace.

Coșbuc n-a reprodus numai cu mare fidelitate construcțiile originalului, dar a căutat să se apropie de lexicul și chiar de timbrul lui. Desigur, lexicul traducerii folosește unele arhaisme, justificabile în versiunea unei opere care datează de peste șase sute de ani (*județ* — judecată, *cei* — celei, *cei de veci* etc.). N-a ocolit nici cuvinte sau variante fonetice, populare sau regionale (*intrăma, blăstema,* pl. *păgubi* etc.). Uneori s-a oprit la unele formațiuni proprii (*golime, acroare, distînd* — distanțat) sau rare (participiul *scufuns*). Dar în afară de aceste amănunte ale expresiei, pentru care pot fi găsite paralelisme în scrierile lui originale, poetul a crezut, fiind vorba de traducerea unei opere italiene, că poate dilata elementul lexical de proveniență latină al graiului nostru, ba chiar a primit neologisme de origine mai recentă pentru a influența într-o anumită direcție sonoritatea generală a limbii sale. *Oficiu* (slujbă, corespunzător it. *offizio), lai* (elegie cîntată), *grații* (mulțumiri, în original *ringrazio), culpe, fine, bolgie* (vale, it. *bolge)* etc. sînt numai cîteva din multele exemple care se pot cita din bogatul tezaur italienizant al lui Coșbuc. Chiar fonemele au fost uneori modificate în același sens, prin forme elidate, posibile în românește, precum : *Cine-a-ntrat, c'a'ntrat, să'ntrăm, mă'ntroduse* etc.

Trebuie spus totuși că italienismele lui Coșbuc lasă și unele dificultăți nerezolvate. Notez una din ele. În cîntul IV, v. 139—40, după ce ni se povestește întîlnirea, în primul cerc al Infernului, cu marile spirite ale antichității, poetul îl remarcă și pe Dioscoride, medic și botanist al vechimii. *„Și-Orfeu și-adînc observatoru-n quale aici era, eu zic Dioscoride“*. *„Quale“* din v. 139 lasă neschimbat cuvîntul corespunzător din original : *„E vidi il buono accoglitor del quale, Dioscoride dico ; e vidi Orfeo“*. Ce este acest *„quale“ ?* El este luat pentru substantivul *qualità*. Comentariul lui Torraca nu ne spune mai mult ; dar acela al lui Tommaseo, interpretînd pe *buono* anterior, lămurește : *valoros culegător al calităților naturale ale corpurilor (valente raccoglitore delle qualità naturali dei corpi)*. Această caracterizare a lui Dioscoride luminează îndată pasajul rămas obscur și la Dante, și la traducă-

torul lui român, care a folosit în acest punct un neologism enigmatic. Trebuie să spunem că astfel de cazuri sînt cu totul rare. Neologismele lui Coşbuc sînt, în general, uşor de înţeles.

Ar fi interesant un studiu complet al limbii lui Coşbuc în traducerea *Divinei Comedii*. Dar chiar din puţinele observaţii ale acestor rînduri se poate ajunge la încheierea că lucrarea de traducere a lui Coşbuc reprezintă exemplul unei opere obţinute prin asimilarea atît de temeinică a originalului şi a conţinutului ei, încît ea se dezvoltă apoi în numeroasele amănunte ale expresiei. Chiar şi rarele depăşiri ale normei autenticităţii limbii, cea dintîi şi cea mai însemnată într-o tălmăcire, merită să fie meditate de traducătorii zilelor noastre, care pot găsi, dealtfel, în opera înaintaşului lor atîtea alte exemple de studiere adîncă a operei, de fidelitate scrupuloasă în redarea ideii, a formei, a timbrului ei specific, pilduitoare pentru lucrările lor.

1954

TUDOR ARGHEZI ŞI ÎNNOIREA LIRISMULUI EUROPEAN [1]

Sub diferite influenţe literare şi sociale, într-un anumit moment al secolului al XIX-lea, aserţiunea pe care Marmontel o rostise, cu un secol în urmă, în legătură cu poezia, începe să nu mai fie adevărată : „Poezia, spunea Marmontel, nu este altceva decît elocvenţa în toată forţa şi cu toate farmecele sale". Concepţia retorică a poeziei, în care se concentrează tradiţia de două ori milenară a clasicismului, suferă o devalorizare ce constituie fenomenul decisiv al evoluţiei literare moderne. Reînnoirea lirismului, atribuită uneori romantismului german sau simbolismului francez, dar care nu poate fi înţeleasă în afara izvoarelor populare şi a răsunetului lor asupra inspiraţiei culte, este un curent care cuprinde, rînd pe rînd, toate literaturile lumii. Poeţii renunţă să ţină discursuri, să dezvolte o idee şi s-o analizeze, trecînd-o prin etape succesive. Îndată ce trece valul romantismului, poeţii încep să-şi noteze senzaţiile şi viziunile, fără preocuparea de a discuta şi de a argumenta. Fondul raţional al oricărei concepţii poetice se manifestă altfel decît în trecut şi raportul dintre idee şi imagine ia forma unui raport de imanenţă rareori întîlnit în epocile anterioare ale poeziei sau existent, cel mult, în poezia populară, a cărei influenţă asupra evoluţiei literaturii culte n-a încetat să crească de la sfîrşitul secolului al XVIII-lea.

---

[1] Comunicare la Congresul de literatură comparată, Utrecht, august 1961.

Reînnoirea lirismului european, fapt important, care se mai studiază încă în toată vasta lui semnificație estetică și socială, se manifestă în literatura română, spre sfîrșitul secolului trecut, în opera lui Alexandru Macedonski. Acest poet, al cărui destin literar a cunoscut mari ciudățenii și dezamăgiri, datorită în parte caracterului său bizar, își însușise o conștiință clară a reînnoirii lirismului contemporan. Hrănit din izvoarele moderne ale poeziei, scriindu-și o parte din opera lui în limba franceză, contemporan cu simboliștii, colaborator la mai multe publicații franceze și belgiene, printre care *La Wallonie* a lui Albert Mockel, Macedonski propune, în eseurile sale, o nouă concepție a poeziei și, încă în 1892, se sprijină pe exemplul lui Baudelaire și al lui Mallarmé, al lui Maeterlinck, Péladan și Moréas. Macedonski era conștient de faptul că logica poeziei nu este logică pur și simplu și că mijloacele de care se folosește un poet nu se reduc la sîmburele conceptul al cuvîntului. Teoriile instrumentaliste ale lui René Ghil îl impresionaseră puternic și el însuși rezerva un loc important, în creația sa literară, valorii sonore a cuvintelor, sinuozității construcțiilor, refrenului.

Sînt cunoscute limitele lui Macedonski : cosmopolitismul lui literar, greu asimilat de publicul timpului, plurivalența atitudinilor sale, care-l fac să fie cînd romantic, cînd parnasian, cînd simbolist. Influența lui Macedonski a fost totuși foarte fecundă. Un anumit număr de tineri poeți, care se fac cunoscuți la sfîrșitul secolului sau imediat după aceea, trece prin cenaclul său și colaborează la revistele sale. Macedonski posedă darul unei intuiții foarte sigure : recunoaște meritele și posibilitățile tinerilor săi discipoli. Acest lucru s-a petrecut și cu Tudor Arghezi, care debutează în una din revistele lui Macedonski încă din 1896, desfășoară apoi o bogată carieră literară. Prin Arghezi, reînnoirea europeană a lirismului ia o nouă înfățișare, specific românească, și, prin această faptă de creație, el se impune ca cel mai însemnat poet al epocii sale.

Este absolut necesar să amintim aici datele cele mai importante ale biografiei lui Arghezi, care a fost sărbătorit, în mai 1960, cu prilejul împlinirii a 80 de ani. Am

vorbit de începuturile lui la una din revistele lui Macedonski, sensibil din primul moment la originalitatea funciară a discipolului său. Tînărul aparținea claselor populare și încerca să schițeze un debut literar în condițiile cele mai puțin favorabile. Nu-și termină studiile și își schimbă adeseori ocupațiile. Este un spirit independent față de diferitele tendințe și grupări ale epocii. În 1904 înființează o revistă proprie, *Linia dreaptă*, în care, alături de primele sale poezii, atît de uimitoare, își lansează manifestul literar. El caută, după cum spune, „limbajul matematic al versului". Este omul hotărîrilor subite. După o perioadă monahală, care lasă urme în temele poetice și în mijloacele sale de expresie, leapădă haina monahală și pleacă în străinătate, în Elveția și în Franța, unde duce o viață rătăcitoare și se întreține din munca lui. Cînd în 1910, N. D. Cocea fundează revista socialistă *Viața socială*, primul număr al acestei publicații se deschide cu un poem semnat de poetul al cărui nume era puțin cunoscut. Este un poem în care infiltrațiile anarhismului epocii sînt evidente. Poetul visează la distrugerea universală și la lumea „limpede și blîndă", care ar putea înlocui vechiul univers. În *Viața socială*, personalitatea lui Arghezi capătă trăsături distincte. Ne aflăm după răscoalele țărănești din 1907 și ecourile acestei mari crize sociale nu se stinseseră încă. Printre tinerii intelectuali ai epocii se formase o stare de spirit radicală, vădită în atitudinile și expresia lor. Arghezi este cel mai remarcabil dintre ei. La începutul anului 1915, Arghezi întemeiază o nouă revistă, *Cronica*, în care talentul său se afirmă atît în poezie cît și în pamflet. La fel ca Léon Bloy și Laurent Tailhade, în noua literatură franceză, Arghezi acordă pamfletului politic demnitatea unui gen literar. La sfîrșitul războiului din 1914—1918, Arghezi suferă o detențiune pentru opinii politice. Pus în libertate, își reia activitatea, și abia în 1927, la vîrsta de 47 de ani, se gîndește să-și strîngă versurile într-un volum, sub titlul *Cuvinte potrivite*, titlu care conține atît o profesiune de modestie, cît și concepția sa artizanală asupra artei literare. Închis într-un lagăr de concentrare sub regimul fascist, îndată ce este eliberat își reia activitatea cu un elan

sporit și, după ultimul război mondial, se alătură revoluției populare pe care o susține cu verbul său arzător, a cărui cristalizare supremă este poemul ciclic *Cîntare Omului*, vastă frescă a progreselor omenirii de la începuturile ei pînă în epoca socialistă.

O justă înțelegere a poeziei lui Arghezi, una din cele mai înalte din cîte s-au format în țările Europei în timpul ultimilor cincizeci de ani, cere ca aceasta să fie cercetată în perspectiva literaturii comparate. La fel ca poeții aparținind posterității lui Baudelaire, pe care Arghezi l-a tradus strălucit în românește, poetul român a distrus convenția poetică, locurile comune ale limbajului frumos, care nu apar în versurile și în proza lui decît cu o funcțiune cu totul opusă celei care-i revenise prin tradiție. Ironia verbală, obținută prin devalorizarea felului obișnuit de a se exprima, joacă un mare rol în opera acestui poet, care, dealtfel, nu ezită să folosească locuțiunile și expresiile populare. Lexicul poetului deschide porțile termenilor proscriși, chiar locuțiunilor triviale ; cuvintele, metaforele sale sînt încărcate de o materialitate palpabilă, pline de o viață arzătoare, care acaparează toate simțurile omului. Construcțiile lui Arghezi au reînnoit sintaxa română prin efectul unei anumite dislocări a părților frazei, care conferă acesteia un spațiu interior în stare să cuprindă curba cea mai largă a sensibilității, de la apostrofa cinică și de la revoltă pînă la suavitate. Este poetul vechilor iobagi, strămoșii săi, răzvrătiți în el împotriva prigonitorilor de totdeauna ; este poemul luptei omului cu Dumnezeul său, al orgoliului și îndoielilor, cîntărețul naturii inocente și umile, pentru care află uneori accente de umor inspirat de sentimentul unei asemănări profunde cu orice ființă, în bucurie și în durere. În faza socialistă a poeziei sale, Arghezi a evocat cu o vigoare cu totul deosebită desprinderea omului de vechea stare animalică, singurătatea și spaimele începuturilor sale, mersul său spre viitor, vădit în îndrăznelile lui actuale. *Cîntare Omului* este un poem prometeic, care face mai bogată și mai profundă tema tratată odinioară de Goethe și Shelley.

Reînnoirea lirismului realizată de Arghezi în literatura română a avut o influență hotărîtoare asupra contemporanilor săi mai tineri. Bătrînul maestru al criticii românești, G. Ibrăileanu, obișnuia să spună că s-a scris într-un fel înainte de Arghezi, dar cu totul altfel după el. De la Mihai Eminescu, marele liric al secolului al XIX-lea, a cărui puternică inspirație reprezintă unul din ultimele valuri ale romantismului european, literatura română n-a suferit o influență mai bogată în consecințe decît aceea izvorîtă din opera lui Arghezi. Trebuie totuși să remarcăm că această influență s-a exercitat mai întîi în mediile literare și numai după aceea, opera, care avea prin ce să uimească, atît datorită noutății temelor cît și îndrăznelii mijloacelor, a găsit drumul în stare s-o ducă spre publicul cel mai larg, în ochii căruia Tudor Arghezi trece astăzi drept un poet național. Este ceea ce precizează locul ocupat de poezia lui Arghezi în mișcarea reînnoirii lirismului european, căruia îi aparține prin izvoarele sale, prin multe din procedeele ei, dar, mai întîi, prin direcția pe care a știut s-o dea gîndirii poetice.

S-a evocat adeseori mersul lirismului european începînd din momentul în care meditația romantică a căzut în desuetudine și cînd figura *poetului cîntăreț — poeta vates* — a început să îmbătrînească. Poezia, asemeni oricărui alt produs al spiritului uman, este legată prin mii de fire de societatea în sînul căreia își găsește temele, elementele de limbă, tendințele care o inspiră. A venit însă un moment în care aceste multiple legături au slăbit, și poezia, disociată de marile curente care traversează viața publică, a început să evolueze după legalitatea ei internă. Meșteșugarul cuvîntului se substituie atunci poetului. *Poezia (Dichtung)* devine *artă a cuvîntului (Wortkunst)*. Auditoriul ei se îngustează. Publicul literar se specializează. O trăsătură de manierism și de prețiozitate ajunge să coloreze această poezie făcută pentru inițiați. Este un fenomen care s-a produs aproape pretutindeni și care pune una din problemele cele mai arzătoare ale literaturilor moderne. Trebuie oare ca poezia să continue a juca un rol în formarea omului de azi sau trebuie ea să se resemneze, desfășurîndu-și farmecele numai pentru amatori și pentru filologi ?

Procesul pe care l-am semnalat mai sus n-a fost străin nici în evoluția poeziei lui Arghezi. O trăsătură de ermetism s-a adăugat uneori producțiilor poetului român, mai ales în perioada medie a creației sale, aceea dintre cele două războaie. Totuși, interesul față de această creație, din punctul de vedere al literaturii comparate, provine din faptul că a știut să mențină, în general, contactul cu viața și aspirațiile timpului său. Această mare operă poetică, legată prin atîtea fire de reînnoirea modernă a lirismului, a știut să evite pericolele autonomiei estetice și ale acelei disocieri în raport cu viața națiunilor moderne, care constituie unul din evenimentele cele mai marcante ale evoluției literare a timpului nostru. Opera lirică a lui Arghezi, tot atît de modernă pe cît de națională și socială, posedă un loc propriu în ansamblul lirismului contemporan. Renunțînd la exprimarea unor idei generale și la înlănțuirea lor în forma discursului poetic tradițional, știind să se mențină în cadrul pur poetic al gîndirii figurative, mînuind verbul cu știință perfectă a puterii și magiei sale, punînd în valoare toate mijloacele dobîndite de reînnoirea modernă a lirismului, Arghezi a știut să păstreze sensul uman al poemului, mesajul său național și social.

Arghezi a înfățișat omul epocii și al țării sale, luptele și aspirațiile acestuia, în formele unei arte poetice noi și care nu poate fi înțeleasă decît în legătură cu vastul ansamblu literar al cărui nume reprezentativ este acela al lui Baudelaire. Acesta ar fi fost uimit să afle că numai cu cîteva zeci de ani după moartea sa, un tînăr român, învățînd din cartea sa nemuritoare, va continua experiența sa poetică, punînd-o în slujba unui popor. Se spune adeseori că simbolismul derivă din opera lui Baudelaire, dar în timp ce marea mișcare literară va evolua spre o formulă ermetică ce nu pune probleme decît pentru filologi, poezia lui Arghezi, adăpată la aceleași izvoare ca aceea a unor numeroși poeți actuali, continuă să se adreseze întregului popor și obține auditoriul cel mai larg. Sinteza națională a simbolismului este marca distinctivă a creației argheziene. Pentru a găsi o analogie cu opera lui Arghezi, aceasta va trebui căutată la unele din popoarele Europei centrale și răsăritene, care au trebuit să ducă mari lupte pe plan național și social, în epocile recente ale istoriei lor. În acest sens, nu ezit să citez alături de Arghezi numele marelui poet maghiar Ady Endre, ca și acela al poeților ruși Alexandr Blok, Esenin și Maiakovski. Reînnoirea lirismului ia la toți aceștia o semnificație națională și socială, care trebuie neapărat pusă în lumină.

Este o experiență poetică demnă de a fi semnalată și pe care istoria generală a literaturilor trebuie s-o înregistreze.

1962

ARGHEZI, POET AL OMULUI

„CÎNTARE OMULUI" ÎN CADRUL LITERATURII COMPARATE

PREFAȚA

Cîntare Omului *de Tudor Arghezi este un poem consacrat evocării progreselor omenirii de la începuturile ei pînă în epoca socialistă. Tema poetică a dezvoltării umanității a fost adeseori tratată în trecutul literaturilor europene. Paginile de față își propun să înfățișeze lunga evoluție a acestei teme, pentru a stabili, cu mijloacele studiului comparativ al literaturilor, ce anume s-a transmis din străvechea tradiție în opera poetului român și ce i-a adăugat acesta, prin puterea originală a viziunii sale și ca un reflex al împrejurărilor speciale în care s-a produs lucrarea sa. Întreprindem deci istoria milenară a unei teme poetice, pentru a ajunge să înțelegem mai bine o operă literară actuală,una din cele mai de seamă ale poetului ei și a ultimei perioade din istoria literaturii române.*

Istorie a unei teme literare, lucrarea de față o urmărește la poeți și numai la acei gînditori sau istorici ale căror opere au exercitat o înrîurire puternică asupra poeților și, prin valoarea artistică a expresiei lor, pot fi rînduiți printre aceștia. Lucrarea urmărește deci o filiație de idei, dar cum ideile își dobîndesc întregul lor relief, în operele poeților, prin amănuntele expresiei lor, analiza conținuturilor se dezvoltă în aceea a mijloacelor lor de stil. Metoda stilistică a cercetării a fost aplicată mai ales în studierea poemului arghezian, articulată în explicațiile de text ale celor treizeci de poeme care o compun. Ne-au

apărut, astfel, procedee de expresie, aspecte ale vocabularului, ale imaginilor, ale construcției, ale organizării contextelor, ale versificației : un material întreg de observații, valabile, dealtfel, nu numai pentru Cîntare Omului, *și de la care pornește un drum către o stilistică argheziană, un obiect de mare interes al cercetării viitoare.* Cîntare Omului *nu este o etapă izolată în creația lui Arghezi. Legîndu-se prin atîtea fire de istoria universală a temei lui poetice, poemul lui Arghezi se rînduiește și pe o linie internă a literaturii noastre, ca și pe unele direcții de dezvoltare ale operei întregi a poetului. Cercetarea de față și-a propus a preciza și aceste din urmă corelații.*

I. SOCIOGONIILE ANTICHITĂŢII

1. HESIOD

Încă din zorii literaturilor europene, în secolul al VIII-lea grecesc, apare tema poetică a originii societăţilor omeneşti. Această primă scăpărare este învăluită în ceaţă. S-a recunoscut *Theogoniei* lui Hesiod caracterul unui poem simbolic despre devenirea universului fizic. Unul dintre editorii moderni ai poemului lui Hesiod constată faptul : „Theogonia este o cosmogonie", scrie Paul Mazon în introducerea la ediţia bilingvă a operelor lui Hesiod *(Les belles lettres*, 1928). Povestirea despre ivirea pămîntului şi a iubirii din Abis, a naşterii Erebului şi a Nopţii, a Eterului şi a Luminii, a cerului, a munţilor şi a mării stabileşte apariţia elementelor esenţiale ale lumii materiale. Zeii se vor naşte fie din însoţirea Pămîntului cu Cerul, fie din aceea a Pămîntului cu Marea. Se nasc pe rînd titanii, ciclopii şi monştrii cu o sută de braţe. Urmează epoca domniei Cerului, a lui Uranos, pe care îl detronează fiul lui, Saturn, instauratorul unui regim de violenţă. Saturn îşi mutilează tatăl. Zeus, al treilea stăpînitor al lumii, prăbuşeşte pe Saturn, învinge pe titanii răsculaţi, cu ajutorul monştrilor cu o sută de braţe şi al trăsnetelor, pe care singur ştie să le mînuiască, şi instaurează propriul lui regim, al justiţiei şi păcii. Povestirea lui Hesiod se referă deci, prin adîncile ei simboluri, la evenimente îndepărtate din trecutul orînduirii fizice a lumii, la marile şi violentele transformări ale universului material, în timpul cărora a luat naştere

aşezarea actuală a lumii. Sensul poemului lui Hesiod nu este numai cosmogonic, dar şi etiologic, adaugă Mazon : episoadele *Theogoniei* „explică un aspect al stării actuale a lucrurilor ; ele dezvăluie în trecut o justificare a prezentului : ele sînt deci «etiologice». Cele două trăsături se confundă adeseori ; căci prezentul se poate defini printr-un singur cuvînt, este domnia lui Zeus. Faptele cele mai vrednice a fi puse în lumină sînt acele care au stabilit puterea lui Zeus ; în partea ei cea mai întinsă, *Theogonia* va fi eposul lui Zeus" (p. 19).

Considerată ca poem etiologic, *Theogonia* nu urmăreşte însă să explice numai structura actuală a universului material, dominată de legile care s-au substituit cu timpul cataclismelor originare. Domnia lui Zeus nu este numai aceea a legităţii fizice, dar şi aceea a organizării raporturilor omeneşti în societate, după principiile înţelepciunii. Saturn domnise peste un univers al dezordinii, al cruzimii şi al silniciei. Zeus va instaura epoca dreptăţii şi a păcii. În acest scop, el se va însoţi cu Înţelepciunea (Metis), dar înainte ca din unirea lor să se nască Athena, Zeus o va încorpora, îmbogăţindu-se astfel prin substanţa ei. Mai tîrziu, Zeus se va căsători cu Justiţia (Temis), şi din această nouă căsătorie se vor naşte Horele (Ordinea, Dreptatea şi Pacea), acele „care veghează asupra cîmpiilor oamenilor muritori", ca şi Parcele (Clotho, Lachesis, Atropos), cele ce rînduiesc soarta oamenilor. Eurynome, fiica Oceanului, frumoasă ca nimeni altcineva pe lume, iubită de Zeus, îi dăruie pe cele trei graţii, pe Aglae, Eufrosina şi Thalia. Cele nouă Muze se nasc din însoţirea cu Mnemosina, memoria. Leto naşte pe cîntăreţul Apollo. Astfel apar pe rînd, sub domnia înţeleaptă a lui Zeus, legalitatea care asigură pacea, graţia, frumuseţea şi arta. Etiologia hesiodică doreşte să explice şi stările caracteristice societăţilor civilizate. *Theogonia* nu este deci numai o cosmogonie, dar şi o *sociogonie*, cea dintîi dintre acele care vor alcătui o serie întreagă în literaturile antichităţii.

Scriind poemul său, Hesiod a stabilit o schemă literară, utilizată adeseori, de aci înainte, în istoria literaturii. Explicarea stărilor din lumea noastră, adică din societatea oamenilor, prin evenimente petrecute într-un

plan care ne depăşeşte, în lumea zeilor, constituie o ficţiune poetică semnalabilă din cînd în cînd. Vom numi poemele dezvoltării omenirii care utilizează această din urmă ficţiune, explicarea orînduirilor umane ca nişte reflexe ale unor evenimente supranaturale, adică explicarea imanentului prin transcendent, *poeme sociogonice transcendente*. *Theogonia* este cea dintîi dintre acestea.

2. ESCHIL

Gîndul sociogonic inspiră şi unele din tragediile lui Eschil. Deşi fiecare dintre acestea se referă la evenimente legate de trecutul unei cetăţi anumite, Athena, Argos sau Theba, acţiunea lor înfăţişează cîte un progres al societăţilor omeneşti. *Hiketidele* aduc în scenă pe fecioarele danaide, fugind din faţa ameninţării fiilor lui Egyptos şi căutîndu-şi mîntuirea la Pelasgos, regele argienilor. Pelasgos le acordă ajutorul implorat. *Hiketidele* celebrează deci momentul trecerii de la regimul violenţei în raporturile dintre sexe la acela al căsătoriei liber consimţite, întemeiată pe iubire. Corul cîntă la ivirea Danaidelor : „Zei, dătători de viaţă, dacă proteguiţi dreptatea, ascultaţi-mă ! Nu îngăduiţi să se împlinească ceea ce este împotriva justiţiei. Fiţi împotriva violenţei şi condamnaţi-o mai înainte ca nunţile acestea să se întîmple." Eschil, ca şi Hesiod, este un închinător al lui Zeus. Părintelui zeilor, aceluia care a adus pacea şi dreptatea în cetăţi, i se adresează deci mulţumirea Danaidelor. Lui Zeus şi celorlalte zeităţi olimpice : „Casta Artemis privească pîlcul nostru nefericit, şi nunţile, cînd vor veni pentru noi, să nu ne mai fie impuse prin silnicia urîtă." Iubirea, dorinţa şi consimţămîntul liber să unească pe femeie şi bărbat în căsătorie : „Nu dispreţuim pe binevoitoarea Kypris, căci, împreună cu Hera, ea dispune de trecerea cea mai mare pe lîngă Zeus. Cinstită-i de-a pururi subtila zeiţă, izvorul unor bunuri venerabile. Dorinţa şi dulcea convingere, căreia nimic nu-i poate rezista, sînt tovarăşele nedespărţite ale mamei lor iubite." Rugăciunea Danaidelor se îndreaptă încă o dată către Zeus, chezăşia ordinei blînde şi înţelepte în lume, aceluia care a manifestat el însuşi dulcea înclinare a iubirii : „Fie ca Zeus

să abată de la mine nunta vrednică de ură cu omul de care fug, el, care a izbăvit pe Io de nenorocirea ei, mîngîind-o cu mîna lui şi, prin dulce silnicie, a creat seminţia noastră !" Cealaltă parte a corului adaugă : „Aducă femeilor izbînda ! Aibă fiecare din ele partea ei de bine şi de rău şi, prin rugăciunile mele, fie ca Justiţia să-şi dobîndească răsplata legiuită prin voinţa tutelară a Zeilor !" *Hiketidele* alcătuiesc poemul eliberării femeii din regimul de violenţă al trecutului. Este unul dintre primele şi cele mai însemnate progrese ale speciei noastre.

Orestia, dar mai cu seamă ultima dramă a trilogiei întregi, *Eumenidele*, celebrează momentul trecerii de la vechea justiţie a răzbunării, prin care prolifera crima şi abominaţia în lume, la noua justiţie instituită, încredinţată statului şi desfăşurîndu-se după legi şi prin proceduri legale. Areopagul atenian, străvechea instituţie binefăcătoare, păstra amintirea acelui moment : Clytemnestra şi Egist uciseseră pe Agamemnon, la înapoierea lui de la Troia. Oreste ucisese pe Egist şi pe Clytemnestra, după porunca lui Apollo. Erynille îl urmăresc pe Oreste, refugiat la Delfi. Sînt vechi întîmplări tenebroase care au apăsat neamul Atrizilor. Apollo intervine încă o dată pentru a-i recomanda lui Oreste să se ducă la Athena, pentru a se supune tribunalului zeiţei. Eryniile vor fi zăgăzuite şi transformate în puteri ale justiţiei după lege. Sentinţa Areopagului îl absolvă pe Oreste, şi lanţul sîngeros al răzbunărilor se frînge. Athena anunţă începutul justiţiei instituite : „Ascultaţi legea pe care o întemeiez, popor al Atticei, voi care sînteţi primii judecători ai sîngelui vărsat. Acest tribunal, de aci înainte şi pentru totdeauna, va judeca poporul egeian. Pe această colină a lui Ares, Amazoanele împlîntară altădată corturile lor, cînd, furioase împotriva lui Theseu, asediară oraşul de curînd ridicat şi înfruntară cu turnurile lor turnurile înalte ale cetăţii. Aduseră jertfe lui Ares, de unde numele de Areopag, stînca sau colina lui Ares. Deci, aici fi-vor de-a pururi de faţă respectul şi teama pentru toţi cetăţenii, ziua şi noaptea, atîta timp cît se vor păzi să aducă legi noi. Dacă murdăriţi apa limpede

cu mocirlă, cum o veţi mai putea bea? Aş vrea să conving pe cetăţenii însărcinaţi cu paza Republicii să se ferească deopotrivă de anarhie şi de tiranie, dar nu să renunţe la orice represiune. Cine va rămîne drept, dacă nu se va teme de nimic? Respectaţi deci măreţia acestui tribunal, parapetul ţării şi cetăţii, aşa cum nu-l au, printre oameni, nici sciţii, nici locuitorii pămîntului lui Pelops. Întemeiez acest tribunal incoruptibil, venerabil şi sever, paznic vigilent al acestei ţări, chiar cînd somnul stăpîneşte pe toţi cetăţenii, şi le-o spun tuturor pentru ca el să dureze în vecii vecilor." Athena este inspirată de Zeus. Noua justiţie legiuită este o altă binefacere a regimului înţelept al lui Zeus. O spune Athena, încercînd să liniştească furia şi revolta Eryniilor, deposedate de vechiul şi odiosul lor privilegiu: „Îţi iert mînia, căci eşti mai bătrînă decît mine şi posezi o înţelepciune mai mare; dar Zeus nu m-a lăsat nici pe mine fără minte". Înţelepciunea jupiteriană suspendă justiţia violentă în cetăţi. Sociogonia eschiliană, ca şi a lui Hesiod, înfăţişează unele din progresele raţiunii.

3. PROTAGORAS—PLATON

În *Theogonia*, Hesiod povesteşte legenda lui Prometeu, fiul lui Iapet, care înşală pe Zeus, făcîndu-l să aleagă oasele goale din sacrificiul oferit la Mecona, şi fură apoi focul cerului, pe care muritorii nu-l cunoşteau decît din fulgerele trimise de părintele zeilor. Zeus îl pedepseşte pe Prometeu legîndu-l de o stîncă şi trimiţînd vulturii să-i devoreze ficatul. Mai tîrziu, născoceşte şi o altă pedeapsă: îi dă ca mireasă pe Pandora, înfăţişîndu-i-o în vestminte albe, cu văluri brodate, cu diademă de aur cizelată de Hefaistos. Din cutia Pandorei vor ieşi toate relele care bîntuie pe muritori (v. 570, urm., cp. *Lucrări şi zile* [1], v. 70 urm.).

Cunoaştem legenda lui Prometeu, mult aprofundată în semnificaţia ei sociogonică, şi din povestirea lui Protagoras, reprodusă de Platon în dialogul intitulat cu numele ilustrului sofist (321—323). Filologii nu pot decide ce-i revine lui Platon şi ce anume lui Protagoras în această nouă versiune a legendei prometeice. Este sigur că o putem lega însă de sfera de preocupări a sofiştilor, care, pătrunşi de gîndul relativităţii tuturor valorilor şi a tuturor instituţiilor omeneşti, trebuiau în mod firesc să ajungă a se întreba în ce împrejurări a luat naştere civilizaţia şi cum s-au ivit cuceririle ei succesive.

Sofiştii erau apoi pedagogi, profesori de elocinţă şi de morală. Era de asemenea firească întrebarea adresată de Socrate lui Protagoras, dacă meritul moral poate fi transmis prin învăţătură. Protagoras răspunde afirmativ şi îşi ilustrează părerea printr-o povestire în care apare nu numai Prometeu, dar şi celălalt fiu al lui Iapet, Epimeteu, adică cei doi fraţi desemnaţi prin nume alegorice: Acel care priveşte înainte şi este capabil de prevedere, Acel care nu este în stare să privească decît în urmă, după ce a săvîrşit fapta. „Era un timp — povesteşte Protagoras — cînd zeii existau, dar speţele următoare nu existau încă [1]. Cînd sosi momentul hotărît de Destin pentru ca acestea să se nască, iată că Zeii le întrupează înlăuntrul pămîntului dintr-un amestec de humă şi de foc şi din toate substanţele care se pot combina cu focul şi cu huma. În momentul de a le scoate la lumină, Zeii porunciră lui Prometeu să-i lase lui grija de a face împărţirea darurilor. Cînd va fi gata, îi spune Epimeteu, vei inspecta opera mea. Îngăduinţa dată, Epimeteu se aşază la lucru. Unora le dădu puterea, altora le acordă iuţeala, mai cu seamă celor mai slabe, altora le acordă arme şi acelora cărora natura nu le-a dat arme, el le născoci o altă calitate, cu care la nevoie să se poată salva. Pe acei pe care îi înzestrase cu micimea corpului îi dăruieşte cu fuga înaripată sau cu locuinţe subpămîntene. În scurt, între toate aceste însuşiri menţine un echilibru, îngrijindu-se în născocirile sale numai de faptul ca una din specii să nu dispară. După ce înzestrează îndeajuns pe fiecare împotriva distrugerii reciproce, el

[1] În textul de bază: *Muncile şi zilele*. Întrucît în restul studiului Vianu a preferat traducerea *Lucrări şi zile*, am adoptat-o şi aici (n. ed.).

[1] Reproduc, în cele ce urmează, p. 8—12, din cartea mea, *Transformările ideii de om*, 1946.

caută a le păzi împotriva vremii rele, care vine de la Zeus, îmbrăcîndu-le cu peri stufoşi şi cu piei groase, şi, pentru vremea somnului, le dădu fel de fel de acoperăminte, apoi pe unele le încălţă cu potcoave, pe altele le îmbrăcă cu piei groase şi goale de sînge. În sfîrşit, el procură fiecăreia o hrană deosebită, unora iarba pămîntului, altora fructele pomilor, altora rădăcinile lor ; unora el le atribui drept hrană carnea celorlalte. Acestora din urmă le dădu o posteritate numeroasă, victimele salvîndu-se astfel prin fecunditate. Dar Epimeteu, a cărui înţelepciune era imperfectă, cheltuise fără să bage de seamă toate facultăţile naturale şi, pentru a înzestra specia omenească, găsi că nu mai are decît puţine însuşiri la îndemînă. Atunci apare Prometeu, pentru a supraveghea lucrul. El vede pe celelalte specii echipate într-un chip armonios, iar pe om, gol, fără încălţăminte, fără acoperămînt, fără arme, şi ziua în care Destinul hotărîse ca omul să iasă din pămînt se apropia cu repeziciune. Neştiind ce mijloc să găsească pentru a salva pe om, Prometeu se hotărăşte să fure îndemînarea artistică a lui Hefaistos şi a Athenei şi, în acelaşi timp, să fure focul, căci fără foc era cu neputinţă ca acea îndemînare să fie practicată. Astfel, omul fu înzestrat cu multe din artele utile vieţii, nu însă cu arta politică. Aceasta din urmă era ţinută de Zeus lîngă sine, şi Prometeu nu mai avusese timpul să pătrundă în Acropola în care Zeus locuieşte. Apoi, la porţile lui Zeus, străjuiau santinele înfricoşătoare, şi Prometeu nu putu trece mai departe de atelierul în care Hefaistos şi Athena practicau împreună artele lor... Omul se găsi astfel în stăpînirea tuturor mijloacelor necesare vieţii ; dăruindu-l însă cu focul, Prometeu fu mai tîrziu învinuit de hoţie. Omul, cel dintîi printre celelalte animale, cinsti pe zei ; el fu acela care începu să construiască altare şi chipuri divine ; în sfîrşit, el a stăpînit mai întîi arta de a emite cuvinte şi sunete articulate ; el inventă locuinţele, veşmintele, încălţămintea şi bucatele pe care le produce pămîntul. Astfel înzestraţi, oamenii trăiră mai întîi risipiţi, şi nici un oraş nu exista. Din această pricină, ei erau veşnic măcelăriţi de animale, totdeauna mai puternice decît ei ; şi îndeminările lor, îndestulătoare pentru a-i hrăni, rămîneau neputincioase împotriva războiului pe care animalele îl duceau contra lor, cu izbînzi sporite de faptul că, nestăpînind arta politică, ei nu cunoşteau nici pe aceea a războiului, din care aceasta este numai o parte. Oamenii căutară atunci să se adune laolaltă şi să întemeieze oraşe, pe care să le apere, dar, o dată adunaţi, ei continuau să se rănească, tot din pricină că arta politică le lipsea, aşa încît începură din nou să se risipească şi să piară. Neliniştit că specia noastră este ameninţată cu pieirea, Zeus trimise pe Hermes spre a aduce pudoarea şi justiţia, pentru ca să existe în cetăţi armonia şi legătura creatoare de prietenie."

După cum ne arată deci mitul lui Prometeu, povestit de Protagoras, grecii au resimţit puternic unitatea naturalistă a creaţiei. Omul este, în povestirea lui Protagoras, o fiinţă deopotrivă cu toate animalele. El este unul dintre animale, un animal totuşi mai slab, mai puţin apt a susţine lupta cu celelalte specii prin singurele mijloace ale înzestrării lui fizice. Omul primeşte, în schimb, îndeminările tehnice. Însuşirea fundamentală a omului, pentru sentimentul vechiului grec, este mai întîi ştiinţa şi abilitatea tehnică. Omul lui Platon este animalul tehnic al creaţiei, *homo faber*. Cu o fineţe uimitoare constată grecul denivelarea existentă în sufletul omului din vremea sa între excelenţa lui tehnică şi inferioritatea lui etic-politică, explicîndu-şi-o prin momentele îndepărtate în timp, cînd el a primit aceste felurite daruri. Omul cunoştea artele focului, ba chiar cunoscuse pe zei şi ştia să se închine lor, ştia să-şi clădească altare şi case, să se îmbrace, să vorbească şi să cultive pămîntul, cînd, într-un tîrziu, alarmat de ameninţarea care-l pîndea pe om, Zeus îi dărui arta politică, a păcii şi a războiului (destinat luptei cu celelalte specii animale), pudoarea şi justiţia. Atitudinile sociale ar fi deci mai noi în sufletul omului, şi astfel se putea explica, pentru vremea lui Protagoras, relativa lor primitivitate faţă de nivelul ridicat al abilităţilor tehnice. Omul este deci un animal debil, dar bine înzestrat tehniceşte, deşi cu slabe şi încă rudimentare facultăţi morale şi politice, pe care, aşa cum

vrea s-o dovedească povestirea lui Protagoras, educația etic-politică le-ar putea perfecționa.

Reținem deci din mitul prometeic al lui Protagoras-Platon următoarele etape ale sociogoniei : 1) apariția înzestrărilor tehnice ; 2) apariția religiilor și a artelor legate de ele ; 3) ivirea graiului articulat ; 4) invenția bunurilor utile întreținerii vieții (case, veșminte, încălțăminte, acoperăminte, bucate, deci agricultura) ; 5) întemeierea primelor orașe ; 6) ivirea sentimentelor sociale (pudoarea, justiția, prietenia). Trebuie să reținem succesiunea acestor etape de care sociogoniile următoare își vor reaminti.

4. DEMOCRIT

Ideile sociogonice ale lui Democrit interesează dezvoltarea temei poetice urmărită aici, ca un izvor al unor creații poetice ulterioare, de pildă a lui Lucrețiu. Influența lui Protagoras asupra acestor idei nu este contestabilă. Totuși, lucru vrednic a fi consemnat, Democrit nu mai dă ipotezei sale forma figurativă a unui mit și nu mai explică diferitele etape ale sociogoniei prin influența titanilor și a zeilor. Cugetarea lui Democrit s-a laicizat. Dezvoltarea omenirii este, pentru marele filozof materialist al antichității, un proces imanent, explicabil prin singurele împrejurări naturale ale omului, dar pe care filozoful, deși le-ar fi putut reconstitui prin simpla lucrare a rațiunii lui, le pune sub autoritatea unei vechi tradiții.

După cum ni s-a transmis prin Hekataios din Abdera și prin Diodor (Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, Nachtr., Bd. II, XII, Z. 13—28 ; Cappelle, *Die Vorsokratiker*, 278), Democrit profesa următoarele idei : „Despre prima apariție a tuturor lucrurilor am primit astfel de știri : se povestește că oamenii iviți la origini au dus o existență fără nici o rînduială, întocmai ca animalele. Risipiți pe-aici și pe-acolo, mergeau după hrană și mîncau ierburile care li se păreau mai bune și fructele pomilor crescuți de la sine. Cînd fiarele îi atacau, se pare că se ajutau unii pe alții, învățați să facă aceasta de interesul lor comun, și astfel, fiindcă frica îi adunase laolaltă, începură să-și cunoască chipul și înfățișarea. Dar fiindcă sunetele scoase de ei erau nelămurite și confuze, au început să articuleze cuvintele și au stabilit împreună cuvinte pentru fiecare lucru, mijlocindu-și astfel înțelegerea fiecăruia din ele. În timp ce apăreau adunări de oameni pe întreaga suprafață locuită a pămîntului, limbile lor nu sunau la fel, deoarece diferitele hoarde își aleseseră expresiile la întîmplare. De aceea au apărut fel de fel de limbi posibile, și hoardele astfel apărute au fost străbunii cei mai îndepărtați ai tuturor popoarelor. Fiindcă nu inventaseră încă nimic folositor pentru viață, primilor oameni le-a fost hărăzită o existență foarte nenorocită : fără veșminte, necunoscînd casă și cămin și nici hrana cîștigată prin munca de cultivator a omului. Cum nu știau să aducă fructele crescute în pustietate, nu se pricepeau nici să le adune și să le păstreze pentru cazuri de nevoie. De aceea se pare că mulți din ei mureau în vreme de iarnă, din pricina frigului și pentru că nu găseau nimic să mănînce. Mai tîrziu, experiența i-a făcut înțelepți ; iarna, s-au refugiat în peșteri și au strîns roadele care se puteau păstra. Și după ce descoperiseră întrebuințarea focului și a celorlalte îndemînări utile, au inventat artele și meseriile, ca și toate rînduielile prin care viața obștească se îmbunătățește. În toate aceste cîștiguri, nevoia a fost învățătoarea oamenilor; acea nevoie care a dezvăluit cunoștința fiecărui lucru, așa cum rezultă din natura lui, fiecărei ființe bine înzestrate și care se ajută, în toate întreprinderile ei, prin mîini, prin rațiune și pricepere."

Analiza ideilor lui Democrit arată nu numai înlănțuirea lor cu totul rațională, deși este încă invocată tradiția în sprijinul lor, dar și faptul că în această nouă speculație a rațiunii se îngroapă vechiul mit al „vîrstei de aur". Hesiod cîntase, la vremea lui, în *Lucrări și zile* (v. 109) : „Prima rasă a oamenilor pieritori, creată de Nemuritori, locuitorii Olympului, a fost rasa de aur. Era în timpul lui Cronos, cînd acesta domnea în cer. Oamenii trăiau atunci ca zeii, cu inima liberă de griji, feriți de suferințe și mizerii : bătrînețea nu-i apăsa ; cu brațe și picioare totdeauna tinere, se veseleau la mese de petre-

cere, departe de toate relele. Cînd mureau, păreau că se lasă învinşi de somn. Toate bunurile erau ale lor: pămîntul roditor producea de la sine o recoltă bogată şi binefăcătoare, şi ei, în veselie şi pace, trăiau pe cîmpiile lor, în mijlocul avuţiilor fără număr." După rasa de aur, a venit rasa de argint, aceea a oamenilor rămaşi copii cîte o sută de ani, neinstruiţi de experienţă, suportînd din această pricină mii de suferinţe, necunoscători ai zeilor şi, din această pricină, suprimaţi de ei. A treia rasă, de bronz, războinică, răspîndind teroarea, a dispărut fără urmă. I-a urmat rasa eroilor şi a semizeilor, exterminată în parte prin luptele purtate, vieţuind în cealaltă parte a ei, ca locuitori ai Insulelor Fericiţilor, la marginile Oceanului, pe un pămînt care rodeşte de trei ori pe an. Hesiod trăieşte ca om al celei din urmă, al celei de-a cincea rase a pămîntului, şi îşi blestemă soarta. De s-ar fi născut mai devreme sau s-ar fi născut mai tîrziu! Este vremea rasei de fier, a ostenelii şi a suferinţei, a visurilor rele trimise de zei, a cruzimii şi a lipsei de măsură. Zeus o va înlocui odată. Această prevedere este simpla expresie a unei dorinţe pioase, căci deocamdată Hesiod, în *Lucrări şi zile*, nu poate schiţa decît o sociogonie a involuţiei. Fericirea stă înaintea noastră, la începutul omenirii, în „vîrsta de aur". Democrit infirmă această ipoteză: începuturile omenirii au fost nenorocite. Binele a apărut treptat în viaţa oamenilor, instruiţi de nevoia şi suferinţa lor. În reflecţia materialismului antic scapără prima licărire a ideii despre progresul uman.

8. LUCREŢIU

Veriga intermediară, textele lui Epicur care au inspirat sociogonia lui Lucreţiu în *De rerum natura* (V, 925 urm.), lipseşte. Dar conformitatea acestei sociogonii cu doctrina epicureică o dovedeşte comparaţia cu rezumatul dat de Diodorus Siculus (I, 7—8), aşa cum au arătat uneori filologii (cp. C. Giussani, în *T. Lucreti Cari, De rerum natura*, libro V, 1929, p. 114—115). Întocmai ca toţi predecesorii lui antici, Lucreţiu vede în oameni una din speciile animale. Descrierea primilor oameni urmează în poemul lucreţian evocării celorlalte specii, pe care

poetul le crede imutabile. Dar nici un argument de text nu lasă să se întrevadă că Lucreţiu ar fi crezut că omul este mai nou, mai tîrziu apărut decît celelalte animale.

Mitul „vîrstei de aur" este abandonat şi de Lucreţiu. Totuşi, spre deosebire de unii înaintaşi, de pildă de Protagoras, Lucreţiu se aplică a descrie nu slăbiciunea şi mizeria primilor oameni, ci tocmai forţa şi vigoarea lor neobişnuită, întocmai ca a întregii creaţii la începuturile ei. Potrivirea cu ideile înaintaşilor se vădeşte în acceptarea ipotezei despre o stare anterioară vieţii de societate, cînd omenirea ar fi trăit rătăcind, fără vreo îndemînare tehnică, întreţinîndu-se din singurele daruri ale naturii. Este prima treaptă sociogonică pe care o descrie (V, 925—938, reproduse aici după traducerea lui D. Murăraşu):

La-nceput acest neam omenesc, ce trăia prin ogoare,
Aspru era, şi pe drept, cînd născut e din ţărna cea aspră.
Trupu-i era sprijinit de oase mai mari, mai cu vlagă,
Nervi mai puternici făceau legăturile dintre organe,
Nu-l atingea cu-nlesnire nici frigul, nici arşiţa verii,
Nici noutatea mîncării şi nici suferinţa trupească.
Soarele ani numeroşi se rotea pe întinderea bolţii,
Iar el trăia rătăcind la-ntîmplare ca orişice fiară;
Nimeni pe-atunci nu mîna apăsînd îndoitele pluguri,
Nici nu ştia să răstoarne cu fierul a cîmpului brazdă.
Nu răsădea în pămînt copăcei mai mărunţi şi mai tineri,
Nu curăţa cu o cange la arbori bătrînele ramuri;
Ceea ce soare şi ploaie dădeau, ce pămîntul de voie
Îi întindea, ca un dar, mulţumea pe deplin al lui suflet.

Focul nu era cunoscut de aceşti primi oameni rătăcitori, nici veşmintele, nici vreo lege sau vreun obicei. Promiscuitatea domina relaţiile sexuale între bărbat şi femeie. Umanitatea viguroasă, dar bestială, se lupta cu fiarele. Alternanţa zilei şi a nopţii nu uimea pe nimeni. Moartea venea sau era chemată de acei care, răniţi de animalele sălbatice, umpleau pădurile şi munţii cu urlete de durere. Oamenii nu se luptau între ei şi nu călătoreau pe mări, astfel că moartea nu le venea nici prin războaie, nici prin zdrobirea şi scufundarea corăbiilor: *„Ademenirea trădătoare a mării liniştite nu înşela pe*

oameni cu surîsul undelor ei" („*Nec poterat quemquam placidi pellacia ponti Subdola pellicere in fraudem ridentibus undis*").

Apar sentimentele sociale. Unirea bărbatului și a femeii în căsătorie, ivirea progeniturii lor inspiră sentimente blînde și delicate, în care se frînge vechea asprime trufașă a oamenilor *(ingenium superbum)*. Mai tîrziu, descoperirea și folosirea focului îi face să nu mai poată suporta rigorile iernii, și trupurile devin mai delicate. Trăind împreună, între oameni încep să se țeasă legături de prietenie. Apare concordia în cetăți. Dacă sentimentele sociale n-ar fi apărut, specia omenească ar fi fost nimicită, și descendenții primilor locuitori ai pămîntului n-ar fi ajuns pînă în ziua de astăzi.

Apare limbajul. Felul în care Lucrețiu explică originea limbilor omenești se leagă cu multe alte teorii ale antichității în această privință. Astfel, caracterul spontan al limbajului omenesc alcătuiește o idee care apare încă din timpurile cele mai vechi ale literaturii grecești. Este cunoscută, în această privință, istorisirea pe care Herodot (II, 2) o deținea de la preoții cultului lui Hefaistos din Memfis. Regele egiptean Psammeticos, povestește Herodot, voind să afle care este cel mai vechi popor al lumii, porunci ca doi copii să fie crescuți fără ca cineva să le adreseze cuvîntul. După cîtva timp, copiii care creșteau hrănindu-se din laptele unor capre închise cu ei, pronunțară cuvîntul „bekos", adică „pîine" în limba frigienilor. Psammeticos trase din acest experiment, cel dintîi pe care îl cunoaștem în legătură cu faptele psihologice, concluzia că frigienii sînt cel mai vechi popor al lumii și, desigur, că limbajul apare în chip spontan la oameni.

Originea limbajului a preocupat și pe sofiști, ca toate problemele legate de începuturile culturii. Astfel, Gorgias, după cum aflăm de la Sextus Empiricus *(Capelle*, p. 350 urm.), credea că cuvintele nu numai că nu reprezintă obiectele desemnate de ele, dar nici nu pot fi înțelese de altcineva decît de acela care le pronunță. Nihilismul lui Gorgias este absolut. Cum ar putea, se întreba el, ca un cuvînt, adică un sunet, să exprime o culoare ? Și cum ar putea să aibă cuvîntul același înțeles pentru

două persoane deosebite, cînd deosebite au fost și percepțiile lor despre lume ? Înțelesul cuvintelor nu poate fi decît convențional și impus. Este concluzia la care ajunge un alt sofist, Prodicos, care, considerînd cazul sinonimelor, conchide că ele nu pot fi explicate decît prin faptul că apariția lor s-a produs pe o cale arbitrară și că, în general, cuvintele nu rezultă din natura lucrurilor.

Încrederea în valoarea de cunoaștere a cuvintelor, concepute, dealtfel, nu ca niște substitute prin asemănare ale lucrurilor, dar ca o primă treaptă în procesul de cunoaștere a ideilor, a fost restabilită de Platon în dialogul *Kratylos*[1]. Platon, conform metodei lui generale, discută dealtfel, raportul dintre cuvinte și înțelesul lor real, menținîndu-se într-un plan pur teoretic. A fost deci un alt merit al materialismului antic acela de a fi încercat să înțeleagă acest raport, considerîndu-l în condițiile istorice și psihologice ale formării lui. În această privință, printr-o întîmplare fericită, dispunem de un document autentic provenind de la Epicur, pe care îl găsim în așa-zisa *Scrisoare către Herodot* (din care cităm după traducerea lui C. Vicol : *Epicur*, 1946) : „Denumirile, scrie Epicur, n-au fost date lucrurilor în mod convențional, dintr-un început, ci oamenii înșiși, dînd dovadă de afecțiuni proprii și primind impresii conforme naturii lor specifice, diferite de la popor la popor, expirau aerul modelat, în sunete variate, de fiecare afecție și impresie ; în felul acesta, varietatea termenilor primitivi, prin care se desemnau lucrurile, era determinată de diversitatea popoarelor, ca și de aceea a regiunilor locuite de acestea. Mai tîrziu, oamenii din fiecare popor au fixat, de comun acord între ei, termeni proprii spre a desemna lucrurile, din necesitatea de a-și comunica simțămintele și gîndirile într-o formă clară și concisă. Cînd apoi se găseau unii mai experți care să introducă noțiuni de lucruri necunoscute pînă atunci, ei creau termenii noi în unele cazuri după instinctul natural care le impunea o anumită pronunțare, în alte cazuri urmînd un procedeu logic, după

---

[1] Platon revine asupra teoriei cuvîntului în cea de-a șaptea din seria *Scrisorilor* sale (343 a urm.).

caracterul principal care determina exprimarea sa într-un anumit mod."

Epicur înlătură deci, în cea mai mare parte, teoria atribuirii convenţionale a înţelesului cuvintelor, susţinută de sofişti. Pentru Epicur, cuvintele iau naştere dintr-o necesitate fiziologică, deci pe o cale naturală *(füsei)*, adică prin modularea aerului expirat sub imperiul impresiilor primite de la lucrurile reale şi răspunzînd nevoii comunicărilor dintre oameni. Deosebirile dintre organizaţia fizică a oamenilor explică, în teoria lui Epicur, şi diversitatea limbilor naţionale. Numai într-o fază ulterioară admite Epicur că convenţia, acordul comun dintre oameni, a putut crea unele cuvinte. Lucreţiu va merge pe căile deschise de Epicur.

În *Despre natura lucrurilor* (V, 1041 urm.), Lucreţiu începe prin a protesta împotriva teoriei sofiste a convenţiei în limbă :

Deci a gîndi că a dat cineva o numire la lucruri
Şi că apoi învăţat-a tot omul cuvintele prime
E nebunie. De ce numai unul să poată prin vorbe
Orişice lucruri numi şi să scoată un sunet sau altul,
Dar să nu crezi că şi alţii puteau tot atuncea s-o facă ?

Raţionamentul este riguros. Dacă la originea cuvintelor a stat actul arbitrar al cuiva, de ce acesta anume s-a impus, şi nu un altul ? Cuvintele au apărut deci pe o cale naturală, mai întîi ca un mod de manifestare a emoţiilor care stăpînesc pe oameni. Ne încurajează să credem astfel tot ceea ce se întîmplă în lumea animală, după cum ne-o arată o serie de exemple, din care reproducem pe cel dintîi expus de Lucreţiu[1] :

Dar, în sfîrşit, ce-ar fi într-atît uimitor în părerea
Că omenirea, avînd o puternică voce şi limbă,
După simţiri a-nsemnat fiecare din lucruri cu-o vorbă ?
Nu vezi că vitele înseşi, ca fiare lipsite de vorbă,
Au obiceiul să scoată un sunet de-un fel ori de altul,
Dacă le doare, li-i frică ori mari bucurii le-nfioară ?

---

[1] *De rerum natura*, V, 1056 urm. (n. ed.).

Doar e uşor să-ţi dai seama de lucruri ce-s foarte vădite :
Cîinii moloşi, mai întîi, întărtaţi, cînd în zbucium şi-arată
Colţii cei aspri pe fălcile lor cele mari mlădioase,
Strînse, spumînd de turbare, c-un glas într-un fel ameninţă,

Altfel cînd latră şi urlet prelung tot văzduhul îl umple ;
Dar cînd încearcă să lingă cu drag căţeluşii cu limba,
Sau îi ating cu-a lor labă ori cearcă în glumă să-i muşte
Şi-ndepărtînd ai lor dinţi, prefăcută-i a lor muşcătură,
Fără-ndoială altfel drăgăstosul lor glas ce dezmiardă,
Nu-i ca atuncea cînd urlă uitaţi părăsirii prin case,
Ori cînd gemînd, aplecaţi, se tîrăsc să ferească-o lovire.

Tot astfel se explică sunetele scoase de celelalte specii animale, nechezatul cailor, ţipetele păsărilor diferite, ale uliului, ale pescăruşului, ale corbilor. Este deci cu totul firesc ca primii oameni să fi desemnat obiectele lumii reale prin sunetele produse de emoţiile stîrnite de acele obiecte.

Abia după explicarea originii limbajului, ajunge Lucreţiu să se ocupe de descoperirea focului. Mitul prometeic este însă înlăturat de Lucreţiu, care înţelege să se menţină în planul explicaţiilor ştiinţifice. Trăsnetul care aprinde copacii, flăcările stîrnite de frecarea ramurilor în pădurile stufoase explică îndeajuns chipul în care au ajuns oamenii să cunoască focul şi, desigur, întrebuinţarea ce i se putea da.

Ajuns la acest punct al progreselor ei, societatea omenească intră în forme noi ale organizării. Primii regi întemeiază oraşe, ridică cetăţi în care să se refugieze şi să se apere în cazul primejdiilor aduse de războaie, împart turmele şi pămînturile după meritul fiecăruia dintre supuşii lor. Se adună avuţiile în mîna unora şi este descoperit aurul prin care se scade valoarea vitejiei şi a frumuseţii ; căci, observă Lucreţiu, „bogaţii găsesc cu uşurinţă, pentru a-i urma, / inimile cele mai viteze şi trupurile cele mai frumoase" *(„Divitioris enim sectam plerumque secuntur / Quamlubet et fortes et pulchro corpore creti")*. Urmează o ieşire amară împotriva acelora

care, preferind bogăția vieții modeste și mulțumite, se lasă zbuciumați de ambiții și se expun răzbunării.

Regii sînt alungați. Răscoala împotriva agresorilor răstoarnă tronurile și sceptrele orgolioase *(sceptra superba)*. Se instituie principiile dreptului și domnia legilor. Apare religia cu zeii ei. Dar atunci cînd își pune problema originilor, Lucrețiu recurge la ipoteza naturală. Zeii nu există; i-au născocit visurile oamenilor. Observînd fenomenele naturii și uneori periodicitatea lor și neștiind cum să le explice, oamenii le atribuie zeilor, cărora le ridică statui și altare de închinare. Dar adevărata pietate este aceea a cercetării liniștite a universului și a înțelegerii lui [1]:

Oare așa-i pietatea? Cernit și în văluri adesea,
Să te întorci spre o piatră, aproape să vii de altare,
Să te-apleci și prosterni la pămînt și-nspre-al zeilor templu,
Mîinile tu să-ți întinzi, să stropești cu al vitelor sînge
Sfintele-altare și apoi să-nlănțui la șir jurăminte?
Ori, mai degrabă, la tot să te uiți cu-mpăcare în suflet?

Mai tîrziu, cînd s-a putut întîmpla ca focul să devoreze pădurile, din pămîntul atins de flăcări au început să curgă aurul [2] și argintul, bronzul și plumbul. Metalele au fost descoperite, împreună cu întrebuințarea ce li se putea da, înmlădiindu-le în foc și transformîndu-le în arme și podoabe, în unelte pentru a tăia copacii și a scoate din ei bîrne, pe care, cu aceleași unelte, oamenii se pricepură să le taie, să le netezească și să le străpungă. Dintre toate metalele s-a impus, în activitățile meșteșugărești ale omului, cel mai rezistent dintre acestea, bronzul. A început epoca bronzului. Dar descoperirea cea mai de seamă a fost aceea a fierului. Coasa de fier a înlocuit coasa de bronz. A apărut spada de fier și plugul. Puternici prin armele lor, oamenii au început să se războiască, încălecînd pe cai, înhămîndu-i la carul de luptă, ridicînd turnuri pe spinarea elefanților, asmuțind împotriva dușmanilor porcii mistreți, leii și taurii. Cu suveici

[1] *De rerum natura*, V, 1198 urm. (n ed.).
[2] Descoperirea aurului apare deci de două ori în expunere, în două momente.

de fier, cu fusuri și baghete au fost fabricate primele stofe din lîna oilor, și veșmintele de stofă au înlocuit pe cele mai vechi, din pielea animalelor. Fiindcă natura arătase oamenilor cum din ghinda stejarului crește un nou stejar, vechii locuitori ai pămîntului începură să semene, apoi să îngrijească plantele crescute, altoindu-le cu mlădițele pomilor roditori de fructe mai dulci. Tăiară pădurile, lăsîndu-le pe coastele munților și rezervînd colinele și șesurile pentru livezi și bălți, pentru lanuri și podgorii. Ascultînd cîntecul păsărilor, începură să-l imite. Șuieratul vîntului printre trestii le dădu ideea să obțină sunete la fel, suflînd în fluiere și flaute. „Așa au fost învățate dulcile tînguiri răspîndite de flautele însuflețite de degetele cîntăreților." Cînd foamea era potolită, le plăcea oamenilor să asculte cîntecele și să joace după măsura lor, rîzînd cu voie bună și veselindu-se în adunări. Observînd revenirea regulată a anotimpurilor, cunoscură ordinea care cîrmuiește natura. Apărîndu-se prin turnuri puternice așezate la marginea cetăților, începură să le rînduiască, împărțind pămînturile și trăgînd hotare între ele. Corăbiile cu pînze ușoare porniră pe mări. Se încheiară tratate de alianță între cetăți și, cînd una din ele era atacată, aliata ei îi sărea în ajutor. Poeții celebrară isprăvile războinice prin cîntecele lor. Scrisul păstră amintirea faptelor străbune pentru urmașii cei mai îndepărtați. Lucrețiu crede în însumarea continuă a bunurilor culturii, în progresul uman, căci, după cum ne spune în ultimele versuri ale poemului său sociogonic [1]:

Nävi ori agricultură, zidiri, legiuire și arme,
Drumuri ori haine, cu ele și toate foloasele-asemeni,
Tot ce e-n stare să facă viața cu mult mai plăcută,
Cîntece, pînze pictate ori statui măiestru cioplite,
Doar exercițiu-nvățatu-ne-a-ncet și-mpreună cu dînsul
Experiențele minții ce harnică mînă-nainte.
Astfel, pe-ncetul, la rînd, adusu-ne-a vremea de toate,
Mintea-nălțîndu-le-apoi pe tărîmul zeiesc al luminii
Omul cu gîndul vedea cum un lucru scînteie prin altul,
Pînă-ntr-o zi s-a ajuns și la culmea din urmă prin arte.

[1] *De rerum natura*, V, 1448 urm. (n ed.).

Considerînd în întregimea ei cartea a V-a din *De rerum natura*, poemul sociogonic al lui Lucrețiu, constatăm situarea lui pe terenul stabilit de materialismul antic. Lucrețiu explică sociogonia numai prin cauze naturale și, ca atare, înlătură invocarea cauzelor supranaturale și anulează miturile. Substanța sociogoniei lui Lucrețiu este pur științifică. Poezia ei provine din relieful descrierilor, din lirismul credinței în om și în progresele lui. Comparată cu schema sociogonică a mitului prometeic în povestirea lui Protagoras, aceea stabilită de Lucrețiu cuprinde următoarele momente, pe care trebuie să le reținem : 1) singurătatea și izolarea primilor oameni ; nenorocirea condiției lor ; 2) apariția vieții în comun ; 3) apariția limbajului ; 4) descoperirea focului ; 5) primii regi, apariția proprietății și a primelor acumulări de bunuri ; 6) răsturnarea regilor ; instituirea dreptului și a justiției ; 7) credința în zei și răul adus de această credință ; 8) descoperirea primelor metale ; 9) descoperirea fierului și a întrebuințării lui în meșteșuguri, agricultură și război ; 10) țesătoria, perfecționarea agriculturii ; ivirea muzicii ; 11) descoperirea ordinei în natură ; 12) poezia și scrisul.

6. VERGILIU ȘI OVIDIU

Poeții latini, după Lucrețiu, au folosit sursele grecești prematerialiste. Revenirea la mit în explicarea sociogonică este evidentă atît la Vergiliu, cît și la Ovidiu. Vergiliu recunoaște odată tot ce datorește lui Hesiod, poetului din Ascra. În *Georgica* (II, 175), Vergiliu mărturisește : *„Cînt poemul din Ascra prin orașele romane“ („Ascraeumque cano Romana per oppida carmen“).* Mărturisirea aceasta apare la sfîrșitul elogiului Italiei și al bogățiilor ei, puse în valoare prin artele și îndemînările transmise italicilor de către zei : Ceres a învățat pe oameni agricultura, Bachus le-a revelat vița de vie, Minerva le-a adus măslinul etc. Vergiliu, ca și Hesiod, este un închinător al cultului jupiterian. Părintele zeilor olimpici, Jupiter, este acel care, întrerupînd vîrsta de aur a omenirii, a impus muritorilor legea muncii și a așezat astfel bazele tuturor progreselor viitoare ale artelor și dexterităților omenești.

Ne-o spun versurile lui Vergiliu în *Georgica* (I, 125—149, în traducerea lui George Coșbuc) :

Nimeni vreodată vreun cîmp n-arase înainte de Joe.
Nici obiceiul de-a pune vreun semn și-a face răzoare
Nu se știa. Și-n de-a valma cu toții lucrau, și de sineși
Toate mai darnic le da, și nimeni cerîndu-i, pămîntul.
Jupiter negrilor șerpi le dete-ucigașele-otrăvuri,
Lupii-i trimise la prăzi și mările-n zbucium le puse,
El scuturat-a și mierea din pomi și-ascunse și focul,
Rîuri de vin ce-au curs pe pămînt le-opri de-a mai curge,
Astfel ca uzul, scornind pe-ncet osebitele arte,
Omul să-nvețe prin uz să-și caute hrana sub brazde
Și-unde-i prin vine ascuns să-și scoată din cremene focul.
Rîul acum de-arinii scobiți începu să se umple,
Multelor stele le-au dat năierii și număr și nume.
Limpedea Ursă la Pol și Taurul colo și Cloșca.
Fiare să prindă-n păduri cu lațul apoi, și cu viscul
Păsări în crîng, și cu iuții copoi să cutreiere codri,
Latele rîuri cu plasele-acum începur-a le bate
Pînă pe fund și trăgeau prin mare năvodul cel umed.
Fierul gemea sub ciocan, gemea fierăstrăul în umblet
(Pentru că-ntîi ei cu pene crăpau copacii pădurii).
Multele arte veniră de-acum. Căci toate le-nvinge
Truda cea fără răgaz și munca zorită de lipsuri.
Ceres, ea prima-nvățat-a pe oameni să are cu plugul
Țarina lor, după ce începu în păduri să se simtă
Lipsa de mere și jir și nu mai da hrană Dodona.

Pasajul evocă, mai întîi, starea de fericire în vîrsta de aur a comunei primitive. Jupiter stăvilește fecunditatea generoasă a naturii tinere și, iscînd ferocitatea animală, pune pe om în situația de a se apăra și de a crea. Domnia lui Jupiter instituie pentru muritori regimul nou al muncii. Așa apar cultura pămîntului, descoperirea focului, navigația, vînătoarea și pescuitul, meșteșugurile. Enumerarea lui Vergiliu nu indică însă o succesiune, după cum o dovedește faptul că același element al enumerării, agricultura, apare de două ori, la începutul și la sfîrșitul pasajului. Vergiliu consideră deci în bloc situația în omenire după istovirea vîrstei de aur și în această nouă si-

tuație, a efortului și a muncii, recunoaște condiția progresului indefinit :

Multele arte veniră de-acum. Căci toate le-nvinge
Truda cea fără răgaz și munca zorită de lipsuri.

„Toate le-nvinge truda cea fără răgaz" (*„Labor omnia vincit improbus"*, I, 145). Efortul muncii chezășuiește progresul. În fiecare act al muncii cedează una din rezistențele lumii. Însumarea tuturor actelor de muncă sporește la infinit puterea speciei noastre. Astfel, cu toată retrogradarea spre mit, viziunea sociogonică a lui Vergiliu alcătuiește un moment în dezvoltarea ideii de progres.

Alte rezultate dă analiza sociogoniei lui Ovidiu la începutul primei cărți a *Metamorfozelor*. Marele poem al lui Ovidiu are o substanță mitic-istorică. Povestirea lui își propune să descrie întregul proces al lumii, de la origini pînă în vremea Cezarilor. La început a fost *haosul*, un concept înrudit cu *apeiron* al lui Anaximandros, un mediu în care se găsesc în unitate nediferențiată toate stihiile lumii, aerul, marea, pămîntul, caldul și recele, umedul și uscatul, totul învăluit de flăcări. Despărțirea stihiilor este primul act al creației, un act demiurgic. Apare pămîntul, apele care-l străbat și-l înving ; se întind văile, se înalță munții, pădurile se îmbracă cu frunze, coboară arșița grea peste zona de mijloc a pămîntului, ghețuri la pol, foc și răcoare la mijloc. Se răspîndesc cețuri în aer, rătăcesc norii în cer, se aude tunetul ; suflă vînturile ; Zefirul la Vesper, cumplitul Boreas în țara sciților, Austrul cu ploi abundente în sudul fierbinte. Deasupra, în regiunile superioare, e așezat Eterul ușor și limpede. Stelele se ivesc din întuneric. Peștii lucioși zvîcnesc în ape, păsările în văzduh, jivinele pe pămînt. Apare și omul, pentru a le stăpîni pe toate. *Metamorfozele* închipuiesc mai întîi o cosmogonie. Odată cu creația omului încep evenimentele legate de devenirea societăților omenești, sociogonice. Omul este creatura lui Prometeu, a Iapetidului. Prima lui așezare este a vîrstei de aur, descrisă de Ovidiu în versuri celebre (I, 89—113, în traducerea lui I. Florescu) :

Vîrsta de aur fu prima creată, cînd fără silire,
Cinstea, dreptatea și buna-credință durau fără lege.
Nu se știa ce-i pedeapsa, nici frica. Pe table de-aramă
Nu se citeau vorbe de-amenințare ; norodul de fața
Judelui nu se temea și trăia fără vreo apărare.
Pinul, din munți retezat, încă nu coborîse prin limpezi
Ape, spre-a merge să vadă o lume străină, nici omul
Nu cunoscuse alte tărîmuri decît ale lui. Și
Nici priporoasele șanțuri cetăți nu-ncinseseră încă ;
Trîmbițe drepte de bronz nu erau și nici goarne-ndoite,
Coifuri sau săbii ; și fără oștire, popoarele-n sînul
Păcii duceau o viață de dulce odihnă. Pămîntul
Însuși, de sarcini scutit, neatins de greblă, de fierul
Plugului nespintecat, de la sine dădea toată roada.
Îl mulțumea pe om hrana fără de munci dobîndită,
Roadele din copăcei culegea, iar din munți felurite
Coarne, și mure-agățate în rugii cu ghimpi mulți, și ghinda
Care cădea din copacul cu ramuri întinse-al lui Joe.
Primăvara era neîntreruptă : zefirii cei molcomi,
Cu adieri căldicele, flori dezmierdau răsărite
Fără sămînță ; pămîntul rodea chiar și făr-arătură
Și nelucratele-ogoare albeau, de bogatele spice
Pline ; curgeau peste tot rîuri mari de nectar și de lapte,
Picuri de galbenă miere cădeau din stejarul tot verde.
Joe domnea peste lume,-n Tartar izgonind pe Saturnus.

„Vîrsta de aur", în descrierea lui Ovidiu, este deci o lume a dreptății și a păcii, fără sancțiuni și represiune, necunoscătoare a polarității morale și juridice, viețuind în regiuni limitate, fără plutiri îndepărtate pe fluvii și mări, fără cetăți de apărare, neștiutoare de războaie, trăind din darurile naturii bogate, în primăvară eternă. Descrierea lui Ovidiu este mai circumstanțiată decît a lui Hesiod, fiindcă include, pentru a le nega, toate cuceririle de mai tîrziu ale oamenilor, așa cum le enumeraseră filozofii materialiști și Lucrețiu în cele din urmă. „Vîrsta de aur" este apoi, la Hesiod, contemporană cu domnia lui Cronos ; la Ovidiu, cu aceea a lui Jupiter, în timp ce Vergiliu, urmînd tradiția hesiodică a darurilor funeste trimise oamenilor prin Pandora, atribuia părintelui zeilor olimpici tocmai răspîndirea răului în lume, ca un excitant

al activității creatoare a omului. La Vergiliu predomină ideea progresului uman, în care culminează scurta sociogonie din *Georgica*, I ; viziunea lui Ovidiu este idilic-romantică, un produs al idilismului alexandrin, prin care nu trece niciodată gîndul puterii și frumuseții efortului uman

Urmînd tradiția transmisă de Hesiod, Ovidiu enumeră, la rîndu-i, după „vîrsta de aur", o vîrstă de argint, rămasă la el fără caracterizare, apoi o vîrstă de aramă, cînd apariția periodică a anotimpurilor, a iernilor înghețate, urmate de verile fierbinți, silește pe oameni să-și caute locuințe și să cultive pămîntul. Urmează vîrsta de aramă a neamurilor crude și luptătoare, apoi vîrsta de fier, descrisă în culori tot atît de sumbre ca ale lui Hesiod, vreme a vicleniei și a silniciei, a patimii criminale de a poseda (*„amor sceleratus habendi"*). Cîmpul, altădată obștesc ca aerul și lumina, este împărțit între hotare, holdele îl acoperă, corăbiile pornesc pe mări, sînt scormonite măruntaiele pămîntului și comorile lui sînt aduse la lumină, războiul se dezlănțuie, furtul și crima se introduc în relațiile dintre oameni. Atunci vor giganții să cunoască Olympul, dar Jupiter doboară munții și îngroapă sub ei vechiul neam omenesc, înlocuit acum de un altul, la fel de lipsit de pietate, disprețuitor de zei. Jupiter trimite potopul asupra lumii. Se salvează o singură pereche pioasă, Deucalion și Pyrrha, care va reconstitui neamul omenesc, azvîrlind pietre în urma ei. De aci înainte, Ovidiu va nara diferitele schimbări de forme ale oamenilor în animale, în plante, în constelații sau în alte fenomene ale naturii, dar poemul își pierde atît caracterul lui cosmogonic, cît și pe acel sociogonic. Colecția de fabule greco-romane a *Metamorfozelor* nu interesează cercetarea noastră decît prin începutul lor, ecou tardiv al tradiției hesiodice, cu unele elemente hylozoiste, revenit într-un moment și un mediu cînd, mai mult decît reflecția filozofică asupra naturii și a societății, cu așa de mari rezultate la Lucrețiu, se impune gustul pentru fantezia mitică, mai ales pentru formele ei grațioase, răspîndite de modelele literare și plastice ale alexandrismului.

II. SOCIOGONIILE MODERNE

1. DANTE ȘI MILTON

Sfîrșitul culturii antice, odată cu prăbușirea orînduirii sclavagiste, suspendă pentru multe secole spiritul de cercetare. Dogma creștină înlocuiește libera investigație a naturii și reflecția rațională asupra originii și dezvoltării societăților omenești. Este motivul pentru care evul mediu creștin nu produce nimic asemănător cu sociogoniile antichității. Uneori poeții evocă începuturile omenirii, dar numai pentru a reproduce episoadele legendei biblice. Așa se întîmplă, de pildă, în renumitul *Jeu d'Adam*, poem dramatic scris în a doua jumătate a secolului al XII-lea, în dialect anglo-normand, unde se succed scenele ispitirii lui Adam, care se apără împotriva ispitirii, apoi aceea a seducțiunii Evei, apoi aceea a uciderii lui Abel, urmată de perindarea profeților lui Messia.

Pînă tîrziu, poeții și filozofii creștini nu înfățișează începuturile lumii și ale omenirii decît în versiunea *Genezii*, continuată de acele cărți ale *Vechiului Testament* care povestesc istoria legendară a poporului evreiesc. Dante (în *Paradiso*, XXVI) evocă pe primul om, pe Adam, pe care îl numește *Padre antico* (*ib.*, 92) sau *anima primaia* (*ib.*, 100). Adam arată poetului cît timp a stat în limbii Infernului și cît timp în Purgatoriu, înainte de ascensiunea lui în Paradis. Apoi relevă interlocutorului său ceva despre prima limbă a omenirii, pierdută și uitată după amestecul limbilor la Turnul din Babel, ridicat din porunca lui Nemrod (*ib.*, 124—132).

La lingua, ch'io parlai, fu tutta spenta,
Innanzi assai ch'all'opra inconsummabile,
Fosse, la gente di Nembrot, attenda.

Che nul effetto, mai, razionabile,
Per lo piacere uman, che rinnovella
Seguendo il cielo, sempre, fu durabile.

Opera naturale è ch'uom favella,
Ma, cosi a cosi, natura lascia
Poi fare a voi, secondo che v'abbella.

(Iar limba ce-o vorbii fu stinsă toată,
Pe cînd Nimrod cu-ai săi n-avea nici gînd
Să facă ceea ce-n veci n-avea să poată.

Căci orice fapt-a minții,-n timp urmînd
Plăcerii voastre-umane și rotirii
Acestor roți, n-au trainic trai nicicînd.

Că oamenii vorbesc e fapt-a firii ;
Iar firii-apoi nimic nu-i pasă, dacă
Voi dați așa sau altfel curs vorbirii.)

(Trad. G. Coșbuc)

Am văzut că preocuparea de a stabili care a fost prima limbă a omenirii a existat în antichitate, după cum o dovedește experimentul lui Psammeticos, povestit de Herodot. Aceeași preocupare revine și la Dante, care credea într-o limbă adamică, pierdută în schimbarea neîncetată a tuturor operelor produse de spiritul omenesc. Mobilitatea istorică, idee remarcabilă la un cugetător creștin, înclinat, în alte privințe, a admite ipoteza fixistă a tuturor creaționiștilor, este afirmată de Dante și în *De vulgari eloquentia* (I, 9) : *„Essendo stata ogni nostra lingua (tranne quella creata da Dio col primo uomo) ristornata dopo la confusione, che altra non fu se non dimenticanza della prima (lingua), ed essendo l'uomo animale instabilissimo e variabilissimo, non peró essere nè durabile nè perenne ; ma bisogna che, comme tutte le*

altre cose umane, per esempio i costumi e le abitudini, si varii per distanza di luoghi e di tempi". („Toate limbile noastre [cu excepția celei create de Dumnezeu odată cu primul om] fiind schimbate după bunul nostru plac, în epoca următoare amestecului limbilor, au apărut prin uitarea primei limbi, iar omul fiind un animal cu totul instabil și schimbător, nici o limbă n-a putut fi durabilă și eternă ; a trebuit ca toate celelalte lucruri umane, de pildă ca moravurile și obiceiurile, să se schimbe după depărtarea locurilor și a timpurilor.") Dante combină deci mai multe din ipotezele antice asupra originii limbii, înfățișînd-o ca pe un produs natural, dar care, în evoluția lui, nu este sustras arbitrariului omenesc *(beneplacito)*, deși, pe de altă parte, el admite, ca factori determinanți ai schimbărilor lingvistice, particularitățile de loc și de timp. Cunoscător al culturii antice, Dante reunește mai multe din tezele provenite de la vechii filozofi, cum ne putem ușor convinge analizînd textele sale.

Milton, marele poet englez al veacului al XVII-lea, reia legenda biblică și o îmbogățește poetic. În *Paradisul pierdut* (c. XI—XII), Adam, în momentul cînd părăsește Paradisul, după consumarea păcatului săvîrșit împreună cu Eva, are viziunea pămîntului unde se va desfășura drama neamului omenesc. Marile imperii și cetăți ale lumii nu fuseseră create încă, dar arhanghelul care îl însoțește pe Adam are puterea să-i arate, după cum ne-o spune un vers ulterior, *„lucrurile viitoare ca și cum ar fi prezente" („O thou, who future things canst represent As present")*. Pagina care descrie viziunea lui Adam întrunește toate cunoștințele geografice ale vremii. De pe înălțimea pe care s-a așezat, primul om vede capitala Khanului din Cathai, Samarcanda, unde este tronul lui Timur, Pekin, sediul regilor Chinei, Agra și Lahor ai marilor Moguli, Ecbatana perșilor, Moscova și Bizanțul ; el privește încă marile întinderi ale Africii, pînă în Congo și în Angola și de la fluviul Niger pînă în Atlas, Almanzor și Fez, Marocul și Algerul, apoi Roma, care trebuia să domine pămîntul, și, cu ochii minții, adaugă poetul, bogatul Mexic, cetatea lui Montezuma, Peru și Guyana, cu al său Eldorado. Evocarea lumii pămîntești nu avusese

niciodată, la poeţii antici, varietatea în imensitate pe care i-o mijlocesc lui Milton marile călătorii ale Renaşterii, întreprinse toate în momentul în care Milton compune poemul său.

Om al Renaşterii, pătruns de întreaga cultură a umanismului, dar şi puritan englez al revoluţiei lui Cromwell, găsind în *Biblie* cartea lui fundamentală, Milton introduce în povestirea biblică ceva ca succesiunea vîrstelor omenirii, aşa cum le-au descris poeţii antici, începînd cu Hesiod. Sociogonia lui Milton va fi deci umanist-antică şi biblică.

Din locul înalt al contemplaţiei lui, Adam asistă cum se petrece, în jurul unui altar de jertfe, prima crimă a omului, a lui Cain împotriva lui Abel. Îndată ce moartea este introdusă în lume, încep să prolifereze în chip monstruos formele morţii şi ale caznelor care le produc. Enumerarea bolilor şi a suferinţelor care ating pe om alcătuieşte o pagină atroce şi zguduitoare. Adam începe să plîngă şi să se lamenteze asupra soartei omenirii. De unde poate să-i vină mîntuirea? Însoţitorul lui Adam recomandă temperanţa. Dar o nouă privelişte se deschide privirilor primului om. Vede o umanitate muncitoare şi inocentă, păstori şi muzicanţi, lucrători ai metalelor, a căror descoperire de către oameni poetul o explică în acelaşi fel ca Lucreţiu. „Vîrsta de aur“, pentru poetul puritan şi burghez, nu este însă epoca dinaintea apariţiei muncii, ci aceea a primelor forme ale acesteia :

He look'd, and saw a specious plain, whereon
Woce tents of various hue ; by some were herds
Of cattle grazing ; others, whence the sound
Of instruments, that made melodious chime,
Was heard, of harp and organ ; and who mor'd
Their strops and chords was seen ; his volant touch
Instinct, throughs all proportions low and high,
Fled and pursued transverse the resonant fugue.
In other part stood one, who, at the forge
Lab'ring, two massy clod of iron and brass
Had melted (whether found where, casual fire
Had wasted woods on mountain, or in vale,
Down to the veine of earth, thence gliding hot
To some cave's mouth, or whether wash'd by stream

From under-ground) ; the liquid ove he drain'd
Into fit moulds prepar'd ; from which he from'd
First his own tools ; then what might else be wrought,
Fusile, or grav'n in metal.

(„Adam privi şi văzu o cîmpie întinsă, acoperită cu corturi de diferite culori ; pe lîngă unele din acestea păşteau turmele. Din altele se auzea sunetul instrumentelor care produc accentele melodioase ale harpei şi ale orgii : se putea vedea acel care mişca clapele şi coardele ; mîna lui uşoară zbura inspirată în sus şi în jos, urmărind fuga sonoră. Într-un alt loc şedea un om care, lucrînd la foale, topise laolaltă două masive blocuri de fier şi aramă <fie că le găsise acolo unde un incendiu întîmplător mistuise pădurile unui munte sau ale unei văi, un pîrjol coborît în vinele pămîntului, pe unde materia arzîndă ieşise printr-o cavitate[1] ; fie că un torent liberase şuvoiul ei din adîncurile solului > ; omul turna mineralul lichid în tipare anume pregătite, făurindu-şi uneltele lui şi tot ce poate fi alcătuit din fontă sau gravat în metal.“)

Urmează un episod alegoric : din aceleaşi corturi în care lucrau în pace primii oameni se arată un pîlc de femei împodobite cu pietre preţioase, cu podoabe ; ele cîntă pe harpă şi înaintează dansînd. Seducţia acestora va corupe pe primii lucrători ai lumii : „Începe moliciunea efeminată a omului (*«From man's effeminate slackness to begin»*), care ar fi trebuit să-şi păstreze locul prin înţelepciunea şi darurile superioare primite de el“. Este un alt accent puritan al poemului. Din unirea primilor oameni cu femeile desfrînate iese o rasă violentă de războinici. Adam vede cetăţi cu turnuri, mari adunări de oameni în arme, care răpesc turmele păstorilor paşnici şi asediază cetăţile. Vin soli în faţa porţilor de cetăţi şi, printre războinici, se amestecă şi cîte un om bătrîn, care vorbeşte de justiţie şi de pace, dar cei înarmaţi îl înfruntă. Arhanghelul explică, manifestînd sentimentele lui pacifice : „În aceste zile, numai forţa va fi admirată ; şi ea va fi numită vitejie şi eroism ; a învinge în lupte, a duce cu sine rămăşiţele unei mari mulţimi de oameni masacraţi

---

[1] Legătura cu ipoteza lui Lucreţiu este aci evidentă.

va trece drept culmea cea mai înaltă a gloriei omenești, și pentru această glorie obținută prin izbînzi li se vor zice părinți ai omenirii, zei și fii de zei acelora care ar trebui numiți mai bine distrugători și flagele ale oamenilor". Virtutea războinică poartă în sine o sămînță de corupție. Silnicia prin arme sălbăticește pe oameni, îi face să decadă în luxură și desfrînare. Este înțelesul tabloului următor, privit de Adam. Dar în mijlocul omenirii astfel decăzute se ridică un om care, prevestind dezastrul iminent, construiește o mare corabie și introduce în ea animale din toate speciile pămîntului, împreună cu fiii și cu nurorile lui. Începe potopul, și corabia lui Noe plutește pe apele revărsate peste munți, peste palatele în ale căror săli fastuoase plutesc acum monștrii marini. Legenda lui Noe este narată pînă la sfîrșit, pînă la oprirea corăbiei pe vîrful unui munte înalt și pînă la liberarea din arcă a păsărilor, a corbului și a porumbelului, care, după ce poposesc pe vîrful unui copac, se întorc aducînd celor din corabie ramura de măslin, simbolul păcii coborîte din nou asupra lumii.

Sfîrșitul *Paradisului pierdut* aduce viziunea lui Isus, ieșit din poporul evreiesc, după multele încercări ale istoriei lui antice și a redempțiunii prin sacrificiul lui. Sociogonia biblică a lui Milton, deși distinge vîrste succesive, ca poeții vechi, nu le caracterizează pe acestea prin dezvoltarea în etape a muncii omenești, adică, în esență, prin seria în desfășurare a factorilor de producție, așa cum făcuseră gînditorii materialiști ai antichității și poetul inspirat de aceștia, Lucrețiu, ci printr-un proces moral, derivat din păcatul originar. Regenerarea finală a omenirii, accentul eschatologic în care culminează poemul nu este, la Milton, rezultatul eforturilor omenești însumate, a progresului, ci rezultatul unei intervenții supranaturale. Cultul jupiterian este înlocuit acum de cultul creștin, și evocarea soartei omenirii, ca reflexul unor procese care depășesc planul uman al istoriei, conferă *Paradisului pierdut* caracterul unui poem sociogonic transcendent. Milton este un Hesiod creștin.

2. POPE

Umanismul, în sensul restrîns dat cuvîntului, adică reînvierea studiilor grecești și latinești în secolele al XIV-lea-XVI-lea, cu toate repercusiunile lor asupra înțelegerii omului și a orînduirii vieții lui morale, a dat o întinsă circulație miturilor antice despre etapele succesive ale omenirii, de la „vîrsta de aur" la „vîrsta de fier", despre descoperirea focului prin Prometeu, despre apariția proprietății private, despre născocirea treptată a meșteșugurilor și artelor. Dar, în același timp, se dezvoltă reflecția morală asupra omului, așa cum exemplul fusese creat de moraliștii antichității, un Plutarh, un Cicero, un Seneca. Petrarca socotea că reflecția morală și practica virtuții sînt mai însemnate decît cercetările naturaliștilor și chiar decît îndeletnicirile acelor care profesează „artele liberale". Printre operele lui Petrarca apar și primele disertații morale, așa cum genul lor va fi cultivat, de aci înainte, de mulți umaniști ai Renașterii [1]. Se constituie astfel un mod sincronic de a considera omul ca pe o totalitate imobilă, ca pe o organizație de facultăți intelectuale și morale, considerate în afară de schimbările lor istorice, cărora sofiștii, materialiștii antichității, Lucrețiu, Dante, în cele din urmă, le dăduse un rol atît de însemnat în expunerile sau în evocările lor. Montaigne, ultimul și poate cel mai de seamă dintre umaniștii Renașterii, trage concluzia întregului curent al reflecției sincronice asupra omenirii, formulînd maxima (în *Du Repentir, Essais,* III, 2) : „fiecare om poartă în sine forma întreagă a condiției umane". Vorbind despre sine, Montaigne ne previne că va lua în considerare nu condiția sa particulară de gramatic, poet sau jurisconsult, ci „ființa lui universală", „mon estre universel".

Istoricii literari au pus uneori în legătură perspectiva montaigniană asupra „condiției umane" cu analiza omului la moraliștii francezi și la poeții clasicismului. Aceeași perspectivă revine și în unele din poemele moral-

[1] Asupra „disertației morale" la Petrarca, v. studiul meu : *Antichitatea și Renașterea*, în *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 20 și urm. [În ediția de față, în volumul *Opere*, X, p. 181. (n. ed.)]

didactice ale iluminismului, printre care ne vom opri un moment asupra discursului în versuri al lui Alexander Pope, *An Essay on man* (1733—1734). Această operă, rămasă neterminată, dar cu mare răsunet în vremea ei, este un produs tipic al optimismului veacului al XVIII-lea, așa cum acesta se formase din cercetarea lui Newton, din speculația lui Leibniz. Descoperirea legilor gravitației universale, cu tot ce rezulta de aici în planul prevederii astronomice, crease ideea perfectei armonii a cosmosului. Leibniz comparase legătura dintre toate fenomenele universului, așa cum sînt ele dominate de legile stabilite de științe, cu ceasornicele din atelierul unui ceasornicar, astfel regulate încît, deși deosebite între ele, ele indică în fiecare moment aceeași oră. Moraliștii englezi ai secolului al XVIII-lea transportă ideea armoniei universale în planul moral și social, pentru a susține și întări noua orînduire burgheză a Angliei. Așezarea lumii este bună pentru Pope; răul nu există decît pentru slăbiciunea inteligenței omenești, care nu poate cuprinde întreaga totalitate a lumii, unde fiecare din aspectele și fenomenele observate deține un rol anumit în armonia universală și contribuie s-o mențină. Optimismul se asociază cu deismul, un alt curent apărut în secolul iluminismului, ca o expresie a luptei generale printre filozofii vremii, împotriva formelor tradiționale ale credinței și a bisericii, care le instituise. O Ființă supremă, perfectă, garantează armonia cosmică și ajută omenirii s-o regăsească în raporturile ei cu natura, cu societatea, cu sine însuși. O sociogonie deistă se introduce astfel în *Poemul asupra omului* al lui Pope. Vom urmări etapele ei (în *Epistola* III).

Pope afirmă și el, ca mulți dintre poeții antichității, o vîrstă de aur a omenirii, la începuturile ei:

Nor think, in Nature's State they blindly trod;
The State of Nature was the reign of God:
Self-love and Social at her birth began,
Union the bond of all things, and of Man.
Pride then was not; not Arts, that Pride to aid;
Man walk'd with beast, joint-tenant of the shade;
The fame his table, and the same his bed;

No murder cloath'him, and no murder fed.
In the same temple, the resounding wood,
All vocal beings hymn'd their equal God.
The shrine with gore unstain'd, with gold undrest,
Unboib'd, unbloody, stood the blameless priest:
Heav'n's atrribute was Universal Care,
And man's prerogative to rule, but spare.
Ah! how unlike the man of times to come!

(„Să nu se creadă că, în prima stare a lumii, totul mergea orbește; starea lumii era domnia lui Dumnezeu: iubirea de sine și iubirea obștei se născură de la început: unirea a fost legătura tuturor lucrurilor și a omului cu ele. N-au existat atunci nici orgoliul, nici artele care-l secundează. Omul și animalul, bucurîndu-se împreună de pădurile lumii, mergeau împreună în umbra lor. Aveau aceeași masă și același pat. Omorul nu-i procura omului veșmintele și hrana. O pădure plină de glasuri era templul comun, unde toate ființele înzestrate de Dumnezeu cu voce cîntau laudele pămîntului comun. Sanctuarul nu era nici învelit cu aur, nici murdărit de sînge. Preotul era fără blam, curat, neștiutor de carnaj și de venalitate. Grija universală era atributul cerurilor: prerogativa omului era să guverneze, nu să tiranizeze. Ah, cît de deosebit a fost omul timpurilor viitoare!")

Vîrsta inocenței primitive a fost întreruptă prin deșteptarea instinctelor feroce ale omului. Omul devine, ne spune Pope, „călăul și mormîntul unei jumătăți din tot ce viețuiește, ucigașul celorlalte ființe, trădător față de sine însuși". Așa apar pasiunile și bolile. Dar omul are puterea să se ridice deasupra naturii, spre sfera artelor. Dar tot natura transmite acestora procedeele ei. Rațiunea omenească a imitat, mai întîi, modelul instinctelor; păsările l-au învățat pe om care sînt fructele consumabile, celelalte animale i-au dezvăluit proprietățile ierburilor; albina i-a transmis arta construcției, cîrtița îndemînarea aratului, viermele pe aceea a țesătoriei; nautilul a fost primul navigator observat de om. Regimurile politice și-au avut și ele prototipul în lumea animală: primul regat este al albinelor, prima republică, a furnicilor.

Omul docil, continuă Pope, a folosit lecţia naturii. A creat cetăţi şi state, şi cînd a apărut convingerea că, între acestea, mai bune servicii decît războiul şi jaful poate aduce prietenia şi schimbul bunurilor prin comerţ, mai multe cetăţi se uniră între ele, creînd statele mai mari. Conducătorul acestora era un rege patriarh, preot şi părinte al poporului său. Acestor regi patriarhi le atribuie Pope educarea popoarelor conduse de ei, dezvoltarea artelor şi îndemînărilor. Adoptînd ipoteza euhemeristă, Pope crede că zeii au fost născociţi prin divinizarea patriarhilor, a căror spiţă fiind urmărită în şirul ascendent al generaţiilor, s-a ajuns la ideea unui prim părinte al tuturor oamenilor, bun prin esenţa lui, adorat deopotrivă de întreaga lui descendenţă. Umanitatea primitivă a fost deci deistă, aşa cum este acum, în vremea lui Pope, filozoful năzuitor să restabilească credinţa originară şi raţională. Cînd prietenia primitivă dintre oameni şi cetăţi a fost întreruptă prin ivirea silniciei şi a războiului, omenirea s-a divizat şi, în locul bunului patriarh al începuturilor, a apărut tiranul şi supusul lui, sclavul. Teroarea, răspîndită în lume, născoceşte pe demoni şi pe zei, lipsiţi acum de atributul bunătăţii şi plini de pasiuni, de injustiţie, de turbare, de desfrînare. Inimile laşe sau tiranice cred în zei tiranici. Ura închipuie infernul, orgoliul aşază pe zei în ceruri, sînt construite temple şi se instituie sacrificii, pentru a îmblînzi pe zeii feroci. Egoismul stă la baza noilor orînduiri şi a legilor care le cîrmuiesc. Pope nu uită să aducă omagiul său regilor mai noi, adică regalităţii engleze din vremea ascensiunii burgheziei, ale cărei tendinţe le exprimă cu fidelitate. Nevoia de a asigura bunurile vieţii, spune Pope, trebuie să restrîngă pe aceea a libertăţii, şi toţi oamenii se unesc pentru a păstra ceea ce fiecare doreşte să dobîndească. „Astfel, pentru propria lor siguranţă, regii, constrînşi la virtute, cultivă justiţia şi bunăvoinţa, egoismul *(self-love)* îşi părăseşte primele mişcări şi binele particular se regăseşte în cel public." Atunci apare filozoful, care susţine omenirea pe căile raţiunii şi ale moralei inspirate mai întîi de natură, predică regilor şi popoarelor virtutea, ajută ca armonia să se reintroducă în cetăţi. Era filozofilor este o nouă vîrstă a omenirii.

Sociogonia din poemul lui Pope este deci un produs tipic al ţării şi al epocii lui : o viziune asupra originii şi dezvoltării societăţilor omeneşti explicată, ca la Milton, prin factori morali, din unghiul deismului şi al optimismului armonist, în care burghezia engleză, ajunsă la conducerea trebilor publice încă de la sfîrşitul secolului al XVII-lea, odată cu „revoluţia glorioasă", recunoaşte doctrina cea mai potrivită pentru a garanta şi întări orînduirea ei.

3. VOLTAIRE ŞI ROUSSEAU

Poemul lui Voltaire *Discours sur l'homme*, din 1738, deci ulterior acelula al lui Pope şi, în unele privinţe, influenţat de acesta, conţine deopotrivă reflecţii morale asupra omenirii, considerată ca o totalitate sincronică. Autorul pledează pentru libertatea omului, în sensul stoic al libertăţii faţă de viţiile care-l pot subjuga, recomandă moderaţia şi autorizează plăcerea, indică drept scop suprem al vieţii activitatea în serviciul semenilor şi nu practicile religioase ale mortificării. Ideea de a înfăţişa istoria societăţilor omeneşti, a erorilor lor succesive pînă în momentul cînd cîştigă preceptele morale capabile să-i asigure fericirea, adică toată acea parte a reflecţiei istorice, cu un anumit rol în poemul lui Pope, lipseşte cu desăvîrşire din *Discours sur l'homme* al lui Voltaire. Acesta aduce însă odată omagiul său predecesorului englez, lui Pope, care, după moraliştii oarecum întîmplători ai trecutului, exprimă, într-o intenţie deliberată, maximele înţelepciunii. În *Poème sur la loi naturelle* (1752), oferă în exord acest omagiu :

Mais Pope approfondit ce qu'ils ont effleuré ;
D'un esprit plus hardi, d'un pas plus assuré,
Il porta le flambeau dans l'abîme de l'être ;
Et l'homme avec lui seul apprit à se connaître.
L'art quelquefois frivole et quelquefois divin :
L'art du vers est, dans Pope, utile au genre humain.

Nu se putea o declaraţie mai limpede a rolului didactic moralizator pe care secolul îl dădea poemelor lui filozofice. Poziţia moralistă evită însă perspectiva isto-

rică, deoarece istoria confirmă relativitatea valorilor morale, iar filozofii luminilor, dîndu-şi contribuţia lor la construirea unei orînduiri noi, erau oarecum obligaţi să pună în lumină caracterul absolut, garantat de raţiune, al principiilor menite să susţină noua orînduire. Este un alt motiv pentru care tema sociogonică este destul de rar tratată în iluminism.

A fost tratată, totuşi, cel puţin o dată, dacă nu de un poet, de un filozof cu o puternică imaginaţie şi cu un avînt deosebit în retorica lui, răsunătoare în epocă. *Discursul asupra inegalităţii printre oameni* (1754) al lui J.-J. Rousseau trebuia amintit aici, nu numai pentru motivul că arată cum vechile mituri ale poeţilor şi filozofilor antichităţii reapar în opera unui cugetător modern, dar şi pentru faptul că aceasta a provocat o replică poetică. Parcurgînd scrierea lui Rousseau, dar mai cu seamă bogatele note care o însoţesc, vedem că filozoful genevez pare a folosi o metodă adeseori aplicată de cercetarea mai nouă, şi anume studierea relaţiilor de călătorie în ţările şi printre popoarele aflătoare încă în stadiile cele mai primitive ale civilizaţiei omeneşti. În realitate însă, Rousseau nu foloseşte relaţiile călătorilor pentru a ajunge la singurele concluzii autorizate de faptele consemnate acolo, aşa cum vor face etnologii şi sociologii de mai tîrziu, ci construieşte ipoteze, prin speculaţiile raţiunii, pe care le justifică apoi prin mărturiile călătorilor. Dealtfel, nu toate ipotezele lui, şi nici măcar cea dintîi dintre ele, nu sînt controlate de faptele consemnate de călători. Adevărata metodă a lui Rousseau este speculativă şi, din acest punct de vedere, ea nu se deosebeşte prea mult de aceea a poeţilor şi filozofilor antichităţii.

Trebuie adăugat îndată că, întocmai ca poeţii şi moraliştii clasicismului şi ca atîţi ai secolului său, Rousseau credea într-o natură omenească dată odată cu omul. Un accent de fideism apare în acest postulat moral: „Omul aşa cum a ieşit din mîinile Creatorului“ este unul din clişeele răspîndite de literatura lui Rousseau. Noutatea introdusă de el consta în faptul că acest om era situat de speculaţia rousseauistă la originile societăţilor omeneşti, a căror dezvoltare ulterioară l-a diformat necontenit, de unde concluzia normativă că omul trebuie readus la condiţia lui firească, la bunătatea şi inocenţa cu care l-a înzestrat Creatorul lui. Totalitatea reformelor pedagogice şi politice propuse sau inspirate de Rousseau au acest sens. Lupta burgheziei împotriva instituţiilor feudalităţii avea nevoie de ipoteza omului natural şi de îndrumarea etic-politică rezultată din ea, pentru ca dincolo de acele instituţii şi prin distrugerea lor, omul să-şi regăsească condiţia lui originară şi perfectă.

Cum îşi închipuie Rousseau pe omul natural? Mai întîi, ca Protagoras în dialogul lui Platon, omul, aşa cum a ieşit din „mîinile naturii“, este „un animal mai puţin puternic decît unele animale, mai puţin agil decît altele“. Totuşi, întocmai ca vechii poeţi ai vîrstei de aur, Rousseau dă şi el o descriere a acestei vîrste, care poate fi pusă în paralelism cu descrierile antice: „Pămîntul lăsat în voia fertilităţii lui naturale şi acoperit de păduri imense, pe care securea nu le mutilase încă, oferea la fiecare pas depozite (de alimente) şi adăposturi pentru animalele din toate speciile. Oamenii, răspîndiţi printre acestea, observă, imită îndemînările lor şi se înalţă astfel pînă la instinctul animalelor; cu acest avantaj că fiecare specie n-are decît propriul ei instinct, iar omul, neavînd poate nici unul, îşi însuşeşte pe toate, se hrăneşte cu majoritatea alimentelor pe care şi le împart celelalte animale şi îşi găseşte astfel subzistenţa mai uşor decît oricare din ele.“ Analiza acestui pasaj arată deci nu numai ecouri din mitul vîrstei de aur, dar şi o idee întîlnită sub stilul lui Lucreţiu: ideea că omul şi-a însuşit tehnica celorlalte animale, „instinctele“ lor, zice Rousseau. Peste acest vechi fond de idei, filozoful adaugă pe aceea că, lipsit poate de vreun instinct propriu, omul îşi însuşeşte instinctele celorlalte specii, ceea ce uşurează, pentru el, procurarea hranei necesare.

Infiltraţii din ideile antichităţii aflăm în *Discursul asupra originii inegalităţii dintre oameni* şi în ce priveşte obîrşia limbajului. Ideea lucreţiană, după care primele elemente ale limbii ar fi fost expresii vocale emotive, apare şi la Rousseau: „Primul limbaj al omului, limbajul cel mai universal şi singurul de care a avut nevoie înainte de a fi trebuit să convingă o adunare de oameni

a fost strigătul naturii. Dar cum acest strigăt nu era smuls decît printr-un fel de instinct în ocaziile constrîngătoare, pentru a implora ajutor în marile primejdii sau uşurare cînd era încercat de dureri violente, acest strigăt nu mai era de un mare folos în împrejurările obişnuite ale vieţii, cînd predomină sentimente mai moderate." Pe de altă parte, cum ideile oamenilor se extinseră şi se înmulţiră, cum nevoia comunicării crescu şi ea, trebuia găsit un alt mijloc pentru a pune de acord inflexiunile vocii cu ideile şi cu lucrurile lumii exterioare. În acord cu sofiştii, dar şi cu materialiştii antichităţii, Rousseau crede că acest mijloc nou a fost convenţia adoptată de consimţămîntul comun.

Întocmai ca toţi cugetătorii şi poeţii antichităţii, Rousseau crede în existenţa unei prime stări a omenirii, anterioare vieţii de societate. Omul natural nu era încă sociabil. Neavînd relaţii între ei şi nici îndatoriri reciproce, oamenii naturii nu erau nici buni, nici răi, n-aveau virtuţi sau vicii. Prima umanitate a fost amorală. Totuşi, observînd reacţiile emotive ale animalelor, tandreţea mamelor pentru pruncii lor, neliniştea oricărui animal faţă de un cadavru din specia lui, mugetele viţelor intrînd într-un abator, Rousseau crede că una din primele emoţii ale omului, anterioare oricărei reflecţii, este mila. Mila este deci un sentiment natural, acela care, temperînd în oricine excesul egoismului, contribuie la conservarea speciei noastre întregi. Rezumînd toate ipotezele sale asupra primei stări a omenirii, Rousseau scrie: „Rătăcind în păduri, fără meşteşuguri, vorbire sau domiciliu, necunoscînd războiul şi legăturile de societate, fără să simtă nevoia de un semen şi nici dorinţa de a-i face vreun rău, poate chiar fără să cunoască pe vreunul anume, omul sălbatic, supus unui număr mic de pasiuni şi ajungîndu-şi sie, n-avea decît sentimentele şi luminile proprii acestei stări; nu simţea decît adevăratele lui trebuinţe, nu vedea decît ceea ce credea că avea interes să vadă, şi inteligenţa lui nu făcea mai multe progrese decît vanitatea lui. Dacă făcea, din întîmplare, vreo descoperire, nu putea s-o comunice, fiindcă nu-şi cunoştea nici copiii. Arta pierea odată cu inventatorul. Nu exista nici educaţie, nici progres; generaţiile se înmulţeau inutil; şi

fiecare plecînd mereu de la acelaşi punct, secolele se scurgeau în primitivitatea celor dintîi vîrste ale omenirii; specia îmbătrînea, dar omul rămînea copil."

Apare însă proprietatea privată şi, odată cu ea, ia naştere societatea, împreună cu toate relele care o bîntuie: „Primul om, scrie Rousseau, care închizînd o bucată de pămînt a avut ideea să zică: *Acest pămînt este al meu*, şi oameni destul de simpli pentru a-l crede, acel prim om a fost fundatorul societăţii civile. De cîte crime, războaie, ucideri, de cîte mizerii şi grozăvii n-ar fi scutit genul uman acela care, smulgînd pietrele de hotar şi umplînd şanţurile despărţitoare, ar fi strigat semenilor lui: «Păziţi-vă să ascultaţi de acest impostor; sînteţi pierduţi dacă uitaţi că roadele sînt ale tuturor şi pămîntul nu este al nimănui!»" Pînă a ajunge la proprietatea privată, Rousseau închipuie o stare intermediară, în care oamenii se asociază pentru a întîmpina cu puteri unite ameninţările îndreptate către ei, şi cînd apar primele îndemînări şi meşteşuguri. Umanitatea rătăcitoare în păduri începe atunci să se stabilească în regiuni deosebite, punînd bazele naţiunilor de mai tîrziu. Trăind împreună, oamenii celei de-a doua vîrste încearcă sentimentele sociabilităţii. Întocmai ca Lucreţiu şi ca Milton, Rousseau descrie noua omenire neatinsă încă de corupţia proprietăţii, trăindu-şi idila ei în adunări sărbătoreşti, în dansuri şi cîntece. Umanitatea iese astfel din amoralitatea primitivă, distinge binele şi răul şi instituie pedeapsa; dar deşi, în această nouă fază, mila devine un sentiment mai puţin puternic, noua vîrstă a omenirii a fost cea mai durabilă şi cea mai fericită din cîte s-au perindat. Numai cînd s-a făcut observaţia că, trăind împreună, un om poate avea nevoie de un altul şi cînd, prin cultivarea pămîntului s-au văzut foloasele care se pot trage din acumularea proviziilor, a apărut gîndul proprietăţii private şi al muncii menite s-o fructifice. Invenţia agriculturii stă la originea ei; descoperirea fierului, la obîrşia acţiunilor de a stăpîni pămîntul, de a-l apăra şi de a-l munci. Atunci apar, în societate, deosebirile dintre bogat şi sărac, puternic şi slab, stăpîn şi sclav. Războiul dintre clase se introduce în cetăţi, împreună cu toate nenorocirile care decurg din el. Ideea că proprietatea privată stă la originea relelor so-

ciale n-a fost necunoscută în antichitate. Am întîlnit-o sub pana lui Lucrețiu și Ovidiu. Mai multe dintre ideile sociogoniilor antice s-au transmis în sociogonia lui Rousseau.

Se cunoaște răspunsul lui Voltaire către Rousseau, îndată ce a citit *Discursul asupra originii inegalității dintre oameni, într-o* scrisoare din 1755 : „Am primit cartea pe care ați scris-o împotriva genului uman și vă mulțumesc pentru ea. Veți face plăcere oamenilor spunîndu-le adevărul, dar nu-i veți îndrepta. Ar fi fost imposibil ca cineva să fi pictat în culori mai puternice grozăviile societății omenești, de la care ignoranța și slăbiciunea noastră își făgăduiesc atîtea mîngîieri. Nimeni n-a întrebuințat mai mult spirit pentru a ne face mai stupizi. Cine citește opera d-voastră este cuprins de pofta de-a umbla în patru labe. Dar cum au trecut mai mult de șaizeci de ani de cînd am pierdut acest obicei, simt că din păcate îmi este cu neputință să-l reiau, lăsîndu-l pe seama acelora care sînt mai vrednici să-l practice decît d-voastră și cu mine."

Răspunsul lui Voltaire era previzibil, deoarece, încă din 1736, filozoful exprimase păreri opuse acelora care urmau să fie afirmate de Rousseau. În satira în versuri *Le Mondain,* Voltaire se referă la mitul vîrstei de aur, ca și la acel al grădinii biblice a Paradisului, îndoindu-se de fericirea gustată atunci, dar afirmînd valoarea superioară a achizițiilor civilizației. Poziția lui Voltaire este asemănătoare cu a materialiștilor antichității, cu a lui Lucrețiu :

Regrettera qui veut le bon vieux temps,
Et l'âge d'or, et le règne d'Astrée,
Et les beaux jours de Saturne et de Rhée,
Et le jardin de nos premiers parents ;
Moi je rends grâce à la nature sage
Qui, pour mon bien, m'm fait naître en cet âge,
Tant décrié par nos tristes frondeurs :
Ce temps profane est tout fait pour mes mœurs.

Primii oameni sînt obiectul unei descriei caricaturale în poemul care întregește pe precedentul, în *Défense du Mondain* (1737) :

Au Paradis Adam était mouillé
Lorsqu'il pleurait sur notre premier père ;
Eve avec lui buvait de belle eau claire ;
Ils avaient même, avant d'être déchus,
La peau tannée et les ongles crochus.

Ne găsim într-un moment de declin iremisibil al vechilor mituri, după încercarea poetului creștin, a lui Milton, și chiar după aceea a unui iluminist ca Pope de a le menține prestigiul. Fericirea omenirii nu stă în trecutul, ci în viitorul pe care îl asigură proprietatea, comerțul între națiuni, acumularea bunurilor, generalizarea confortului și chiar a luxului. Cele două poeme voltairiene ale *Omului de lume* sînt adevărate manifeste ale burgheziei mercantiliste, care începuse a instala contoare comerciale în țările unde avea să apară colonialismul. Dumnezeu este invocat cu cinism în versurile care vor să justifice exploatarea colonială. Închipuindu-și pe evlaviosul care laudă starea de fericire a primilor oameni în Paradis, poetul îi replică, după ce consideră un vin bogat în arome, colorat ca ambra :

Lors je lui dis : „Pour Dieu, monsieur le saint,
Quel est ce vin ? d'où vient-il, je vous prie ?
D'où l'avez vous ? — Il vient de Canarie ;
C'est un nectar, un breuvage d'élu ;
Dieu nous le donne, et Dieu vent qu'il soit bu.
— Et ce café, dont après cinq services
Votre estomac goûte encor les délices ?
— Par le Seigneur il me fut destiné
— Mais avant que Dieu vous l'ait donné,
Ne faut-il pas que l'humaine industrie
L'aille ravir aux champs de l'Arabie ?
La porcelaine et la frêle beauté
De cet émail à la Chine empaté,
Par mille mains fut pour vous préparé.

. . . .

Cet argent fin, ciselé, godronné

. . . .

Fut arraché de la terre profonde
Dans le Potose, au sein d'un nouveau monde.

Tout l'univers a travaillé pour vous,
Afin qu'en paix, dans votre heureux courroux,
Vous insultez, pieux atrabilaire,
Au monde entier, épuisé pour vous plaire.

Voltaire nu pare deci a condamna colonialismul, ci numai ipocrita lui asociere cu devoţiunea, aşa de răspîndită în cercurile coloniale, sporite prin masiva penetraţie de puritani, de hughenoţi. Exploatarea colonială sporeşte bunurile Europei şi înlesnirile de viaţă, ba chiar voluptăţile ei. Meritul lui Voltaire este, cel puţin, de-a fi introdus claritate în idei. Această claritate sună însă destul de cinic. Aceluiaşi burghez colonialist, însoţit mereu de *Biblia* lui, poetul îi spune :

O faux dévot, véritable mondain,
Connaissez-vous ; et, dans votre prochain,
Ne blamez plus ce que votre indolence
Souffre chez vous avec tant d'indulgence.
Sachez surtout que le luxe enrichit
Un grand Etat, s'il en perd un petit.

4. VOLNEY

C. F. Volney, un francez care a trăit în timpul Revoluţiei şi al regimului lui Napoleon, luînd parte la viaţa publică, face, în anii tinereţii lui, o călătorie în Egipt şi Siria, descrisă apoi într-o carte mult citită în epocă. Vizitarea monumentelor din aceste regiuni, dar mai cu seamă a ruinelor aşa de numeroase în ţările care îşi pierduseră însemnătatea politică de altădată, dă o anumită direcţie ideilor lui Volney. Era vremea cînd preromantismul impusese tema literară a ruinelor şi a mormintelor. Volney le consacră, în 1791, lucrarea *Les Ruines ou Méditation sur les revolutions des empires*, o scriere în acelaşi timp lirică şi filozofică. Autorul creează unul din locurile comune ale timpului, lamentaţia asupra pieirii cetăţilor strălucite de altădată : „Unde sînt meterezele din Ninive, zidurile Babilonului, palatele din Persepolis, templele din Balbeck şi Ierusalim ? Unde sînt flotele din Tir, şantierele din Arad (Ronad), atelierele din Sidon, şi

mulţimea marinarilor, piloţilor, a negustorilor şi a soldaţilor, şi plugarii cu lanurile lor, şi turmele, şi toate săvîrşirile fiinţelor cu care se fălea pămîntul ? Vai, am străbătut în lung şi-n lat pămîntul acesta devastat ! Am vizitat locurile care au fost teatrul atîtor splendori, şi n-am aflat decît uitare şi singurătate." Cauza devastării generale stă în absurditatea vechilor regimuri, în despotismul şi injustiţia lor, menite unei prăbuşiri, care a atras şi pe aceea a monumentelor ridicate de ele

Pentru a înţelege ruinele, Volney este obligat a schiţa istoria societăţilor omeneşti, o sociogonie. Istoria este însă, pentru Volney, speculaţie filozofică asupra naturii omeneşti. Este o pseudoistorie. Devenirea umană este în ochii acestui autor un proces moral, ca la atîţi din filozofii vremii. Gînditorul-poet înmulţeşte numărul facultăţilor morale, mai ales ale celor negative, pentru a explica prin ele procesul societăţilor omeneşti. S-ar putea extrage din scrierea lui Volney o întreagă terminologie psihologică, dar mai ales etică, prin care sînt explicate etapele diferite ale sociogoniei. Întocmai ca în mitul lui Protagoras, omul originar este cu „corpul şi spiritul gol, azvîrlit din întîmplare pe pămîntul confuz şi sălbatic". Dar *slăbiciunea individuală (la faiblesse individuelle)* şi *iubirea de sine (l'amor de soi)* fac pe primii oameni să se asocieze pentru a-şi asigura existenţa. Unindu-şi puterile, oamenii domesticesc animalele, amintite împreună cu epitetul lor ornant : *capra uşoară, oaia timidă, cămila răbdătoare, taurul sălbatic, calul impetuos*. Se fac primele observaţii asupra fenomenelor naturii şi a periodicităţii lor, şi, astfel, omul inventă agricultura. Oamenii renunţă atunci la nomadismul primitiv, devin sedentari. Dar, întocmai ca Rousseau, Volney este de părere că primele acumulări de bunuri stau la originea nenorocirilor care, în epocile următoare, au bîntuit societatea. „Nemulţumiţi cu bunurile oferite de pămînt, ni se spune, sau cu acele produse de îndemînările lor, oamenii voiră să adune bunurile de consum *(les jouissances)* şi rîvniră la acele posedate de semenii lor ; şi un om puternic se ridică atunci împotriva unuia slab pentru a-i răpi rodul ostenelilor lui ; şi slabul chemă pe un alt slab pentru a rezista violenţei ; şi doi puternici îşi ziseră : «De ce să ne obosim braţele pentru

a produce bunurile aflătoare în mîinile slabilor? Să ne unim și să-i despuiem; se vor osteni pentru noi, și noi ne vom bucura fără osteneală». Și cei puternici asociindu-se pentru agresiune, iar cei slabi pentru rezistență, oamenii se chinuiră reciproc, și pe pămînt se stabili o discordie generală și funestă." Deci *iubirea de sine*, degenerată în *ignoranță* și *cupiditate*, stă la originea diferențierii sociale în opresori și oprimați, în stăpîni și sclavi. Dar față de anarhia generală, provocată de această diferențiere, s-a simțit nevoia unui pact social: o idee pe care Rousseau a răspîndit-o în jurul său *(le contract social !)*, după ce o împrumutase de la teoreticienii absolutismului, un Hobbes, de pildă. *Arbitrii (les arbitres)*, creați prin pactul social și care nu sînt alții decît regii, edictează legi și instalează guverne legale. Regii noilor state, avînd nevoie de sprijinul cetățenilor, le octroiază anumite libertăți, și tirania începuturilor se pondereează. Libertățile încurajează schimbul de bunuri, comerțul, și astfel marile și bogatele cetăți, pe malurile Nilului și ale Mediteranei, ale Tigrului și ale Eufratului, împreună cu monumentele publice și lucrările de interes general, ale căror urme sînt încă vizibile: puțurile Tigrului, digurile Eufratului, subteranele Mediei, apeductele Palmirei, templele, porticele lor. Volney exprimă un deziderat al burgheziei vremii cînd invocă aceste precedente: „Astfel, vechile state au prosperat, scrie el, fiindcă instituțiile sociale au fost conforme cu legile naturii și pentru că oamenii, bucurîndu-se de libertatea și siguranța persoanelor și proprietății, au putut să desfășoare întreaga întindere a facultăților lor, toată energia iubirii de sine". Natura a fost deci odată puterea regulatoare a raporturilor omenești în societate; legea ei s-a eclipsat la un moment dat, dar revenirea la natură este norma pe care se cuvine a o recomanda viitorului. Volney este un rousseauist.

După starea de natură anterioară societății, după primele societăți rudimentare și după marile imperii prospere ale Orientului, Volney distinge noua fază a revoluțiilor și a ruinării vechilor state. Care a fost cauza prăbușirii despre care mărturisesc ruinele Orientului? Despotismul, războaiele de cucerire, apariția „claselor", un cuvînt pe care Volney este printre cei dintîi care-l întrebuințează în filozofia politică a vremii. Creșterea statelor ca imperii gigantice, greutatea de a le administra, puterea prea mare acordată guvernanților, care încep a fi uriți din această pricină, toate aceste împrejurări slăbesc acele mari organisme politice. Exploatarea cetățenilor prin sporirea necontenită a impozitelor, abandonarea proprietăților, ca o consecință a acestei exploatări, luptele dintre popoarele cuceritoare și cele cucerite, devenite clase antagoniste în interiorul acelorași state, sfîrșiră prin a le istovi. Atunci apar religiile ascetice și modificatoare, care făgăduiesc oamenilor fericirea în altă lume, în timp ce o menesc pe aceasta dezolării și prăbușirii. Apostolul rousseauist al naturii este prin acțiunea lui împotriva despotismului și a religiei instituite, puse în slujba acestuia, un voltairian. Scrierea lui Volney, compusă în anii Revoluției și însumînd rezultatele reflecției întregului secol care o pregătise, este una din cele mai caracteristice ale vremii sale.

Prin tendințele manifestate, *Les Ruines* este o scriere propagandistică inspirată de Rousseau și Voltaire, prin psihologia și etica facultăților se leagă de senzualismul lui Condillac, prin tema literară și mijloacele de stil, culese mai ales din poezia biblică, este un produs al preromantismului. În același fel ca atîți din moraliștii veacului, Volney face istorie fără fapte, dedusă numai din facultățile omului, obținută doar prin speculațiile rațiunii.

Romanticii vor schimba toate aceste metode.

5. E. QUINET

Marea dezvoltare a studiilor istorice în secolul al XIX-lea, făcea imposibilă istoria speculativă a societăților omenești, reconstituirea ei pe calea rațiunii, sprijinită de unele din miturile antichității sau ale creștinismului, așa cum am văzut că este cazul în mai toate sociogoniile iluminismului. Cercetarea istorică, sprijinită pe o cunoaștere mai temeinică a surselor, începe în secolul al XVIII-lea, dar continuă și se dezvoltă în secolul următor, mai întîi în epoca romantismului, cînd națiunile ajunse la o mai puternică conștiință de sine, odată cu burgheziile lor, doresc să se cunoască mai bine și înmulțesc investi-

gațiile relative la trecutul lor. De unde sociogoniile iluminismului vorbeau de o omenire în general și încercau să găsească fazele felurite ale acesteia, asemănătoare pînă la un punct cu „vîrstele“ evocate de poeții antichității, noua cercetare devine o istorie a națiunilor și a succesiunii lor pe scena lumii, fiecare cu mesajul lor special în dezvoltarea generală a omenirii.

Din tradiția secolului anterior, care crease filozofia istoriei în opere ca ale lui Vico, Voltaire, Herder și Condorcet, romantismul menține îndemnul de a construi sinteze filozofice de istorie universală. În această din urmă privință trebuie amintite contribuțiile filozofilor idealiști ai epocii romantice, un Fichte, un Schelling, un Hegel, la care speculația filozofică se sprijină pe o temelie de fapte ceva mai largă. Totuși, cercetarea istorică propriu-zisă se dezvoltă în măsura în care sistematizările filozofice ale istoriei cedează terenul strîngerii și analizei documentelor, adică atunci cînd „școala istorică“ înlocuiește mai vechile „filozofii ale istoriei“. În expunerea de față nu ne vom ocupa însă de acestea decît atunci cînd ele sînt, cel puțin într-o anumită măsură, opere ale literaturii frumoase, deoarece obiectul acestor pagini nu este înfățișarea formelor deosebite și ale progreselor gîndirii istorice, ci tema literară a sociogoniei.

Ne vom opri deci la doi dintre istoricii din epoca romantismului francez, ale căror opere aparțin, prin fantezia și relieful poetic al expresiei lor, nu numai istoriei filozofiei și a istoriografiei, dar și istoriei literaturii. Unul din ei este Edgar Quinet ; celălalt va fi Jules Michelet. Era o vreme cînd istoria era încă un gen literar și cînd marile ipoteze ale fanteziei, evocările poetice, expresiile sentimentului continuau a fi la locul lor în scrieri cuprinzînd în titlul lor cuvîntul „istorie“.

Edgar Quinet dă o sociogonie de tip romantic în scrierea *Le Génie des religions* din 1841 (voi cita după ediția a II-a, din 1851, „revăzută, corijată și sporită“). Quinet a fost unul din istoricii și oratorii de catedră mai mult citiți și ascultați în epoca sa. Cursurile lui de la Collège de France, împreună cu acele ale lui Jules Michelet și ale lui Mickiewicz, au marcat un moment social și politic în viața publică a Franței de la mijlocul secolului trecut, prin tendința lor democrată și umanitară. Quinet își definește metoda prin opoziția față de aceea a lui Rousseau, și amintirea pasajului respectiv din cartea analizată aici este interesantă pentru a afla schimbarea punctului de vedere produsă între timp : „Rousseau, scrie Quinet, rezumă opiniile epocii lui. Recitiți discursul său asupra originii inegalității condițiilor. Veți vedea în ce măsură acest luptător eroic suportă jugul timpului chiar în momentul în care pretinde să-l sfărîme. Așezîndu-se în afară de toate tradițiile istoriei, Rousseau își reprezintă într-o pădure abstractă niște oameni abstracți. Acești primi născuți ai pămîntului care primesc misiunea de a crea lumea socială sînt în realitate niște enciclopediști ai secolului al XVIII-lea, readuși cu violență la starea de haos. Acești oameni ai pădurilor sînt mai ales mari ratiocinori *(raisonneurs)*, dialecticieni austeri. În chip trist și regulat, merg din deducție în deducție. Între fiecare din raționamentele lor se scurg mii de ani ; ceea ce ne face să presupunem un număr de ani încă mai mare între invenția undiței și aceea a colibei de ramuri. Geometri și nu profeți, gîndind încet, cu spiritul sceptic, sufletul vid și instinctul aproape nul, acești primi născocitori ai societății procedează ca și cum ar vrea s-o distrugă ; au geniul care descompune, nu acela care creează. Imaginație, poezie, religie, instincte sacre, sentimentele care năvălesc în sufletul oamenilor îndată cu apariția lor pe pămînt, sînt tocmai acele lipsite de orice importanță pentru Rousseau. Acesta construiește deci din piese mecanice o statuie savantă, căreia nu-i lipsește decît viața. Iată abstracția ; să vedem acum adevărul.“

Analiza acestui pasaj pune în lumină trei dintre obiecțiile pe care un romantic le putea face unui filozof al secolului anterior : metoda rațional-speculativă a acestuia, concepția despre existența unui om în genere, a unui om abstract, pe care iluminismul o moștenise de la clasicismul înaintaș, nesocotirea cuprinsului real și concret al sufletului omenesc, al sentimentelor și culturii acestuia, încă din timpurile cele mai vechi ale istoriei. Acest cuprins Quinet nu-l înțelege însă ca un produs al felului de a trăi al oamenilor, al relațiilor dintre ei, al condi-

ţiilor în care muncesc, ci ca pe un produs al credinţelor religioase succesive. Principiul este afirmat de Quinet încă din prima pagină a scrierii sale: „Îmi propun — scrie el — să deduc societatea politică şi civilă din religie. Mult timp dogmele au fost considerate ca opera politicii, în timp ce tocmai propoziţia inversă este singura adevărată. Creştinismul exista la Bethleem înaintea instituţiilor moderne, *Evanghelia* înaintea papalităţii, *Coranul* înaintea califatului, Sacerdoţiul din Sinai înaintea regalităţii Ierusalimului, revelaţia lui Zoroastru în Bactriana înaintea dezvoltării politice a Persiei la Suza şi Persepolis." Pagina aceasta este un exemplu al stilului entuziast al romantismului, dar, în acelaşi timp, al acelei generalizări grăbite care a făcut să îmbătrînească aşa de timpuriu multe dintre sintezele filozofice şi istorice ale vremii.

Ideea de a explica instituţiile popoarelor prin religia lor şi desfăşurarea istoriei prin transformarea concepţiilor religioase provenea din filozofia teologică a istoriei. Secolul luminilor înţelege cu mai multă lărgime de vederi cauzalitatea istorică, dar continuă a recunoaşte în religie un factor de seamă în determinarea evenimentelor, deşi nu singurul. În *Essai sur les mœurs et l'esprit des nations*, Voltaire scrisese: „Trei lucruri influenţează fără încetare spiritul oamenilor: clima, guvernămîntul şi religia". A ţine seamă de această întreită influenţă este, pentru Voltaire, „singurul mijloc de a explica enigma lumii". Trebuie să vedem deci în încercarea lui Quinet de a deduce formele politice şi sociale succesive din credinţele religioase o retrogradare către un punct de vedere anterior iluminismului, de pildă către acel al lui Bossuet, în *Discours sur l'histoire universelle*, unde istoria este prezentată ca opera Providenţei. Planurile providenţiale se luminează în marile fapte ale istoriei religioase, pe care Bossuet o expune înainte de a trece la istoria politică. Bossuet nu cunoştea însă, din istoria religiilor, decît tradiţia iudeo-creştină, pe care o aşază, de fapt, la temelia expunerii sale istorice. Quinet trăieşte însă într-o vreme care începuse să înmulţească cercetările despre religiile şi istoria popoarelor din Orientul mai îndepărtat şi, astfel, tabloul schiţat de el are cel puţin mai multă varietate decît fresca zugrăvită de vechii teologi.

Cele mai vechi religii ale lumii au instituit, ne spune Quinet, cultul naturii sub forma lui panteistă. Este o trăsătură comună tuturor religiilor Orientului, a Indiei, a Persiei, a Caldeii, a Feniciei, a Egiptului. Panteismul fiind credinţa în divinitatea infuză în întreaga natură, urmează că „zeul fiind totul, trebuie să posede totul. Regele, reprezentantul lui, este singurul proprietar al pămîntului, şi oamenii n-au decît uzufructul lui. Aşa apare prima formă a dreptului, derivată din prima instituţie a cultelor religioase". În religia grecilor, oamenii abandonează cultul naturii şi încep să se adore pe ei înşişi în zeii lor. Atribuindu-le propriile lor fapte şi pasiuni, grecii închipuie o multiplicitate de zei, fiecare devine depozitarul cîte uneia din diferitele tradiţii ale cetăţilor şi vechilor triburi. Umanizarea zeilor aduce sfîrşitul teocraţiilor. Noua însemnătate dobîndită de om în credinţele grecilor pregăteşte terenul democraţiei greceşti şi a formei republicane de stat. Dar la sfîrşitul erei păgîne, în alexandrinism, zeii încep a fi înţeleşi ca vechi suverani zeificaţi. Este doctrina lui Euhemer, pe care Quinet crede a o regăsi la Roma, în forma cultului imperial şi a despotismului autorizat de acesta. Totuşi, prin scăderea prestigiului religiei prin însăşi valoarea mai redusă pe care cultul imperial i-o mai păstrează, cresc drepturile omului. „Omul liberîndu-se de zeii săi, scrie Quinet, şi găsindu-se singur şi necontrolat în univers, profită pentru a-şi aroga, în filozofia stoică, independenţa absolută în lumea morală şi, prin legea civilă, suveranitatea deplină asupra lucrurilor. Aşa se formează spiritul dreptului roman." Creştinismul readuce însă pe Dumnezeu în lume, şi pămîntul, devenit din nou al divinităţii, este cedat regilor, care îl împart vasalilor, după sistemul ierarhic al feudalităţii. Totuşi, în timp ce religiile naturaliste ale Orientului sanctifică deosebirile sociale dintre oameni ca pe nişte fapte ale naturii şi instituie regimul castelor, în timp ce grecii adoră pe zeii cetăţii lor şi consideră barbar pe omul altei cetăţi, închinătorul altui zeu, şi fac din el un sclav, creştinismul, afirmă Quinet, descoperă

egalitatea tuturor oamenilor ca fii deopotrivă ai aceleiași divinități, și așterne temelia democrațiilor moderne.

Este evident că metodele moderne ale cercetării nu pot privi aceste considerații de filozofia istoriei decît cu rezerva justificată de generalizări atît de largi și de o simplificare atît de acuzată în materia factorilor determinanți ai cauzalității istorice.

Sociogonia lui Quinet vrea să dovedească progresul instituțiilor omenești, pe care il asociază cu fideismul. Asociația dintre progresism și fideism era curentă în epocă. Lamennais, uneori Hugo, o reprezintă împreună cu Quinet. Dar marile ipoteze ale lui Quinet, nesusținute de o știință temeinică și de o reflecție mai adîncă asupra procesului istoric, s-au învechit împreună cu mijloacele lui de artă, împrumutate romantismului retoric.

6. J. MICHELET

Din aceeași generație cu E. Quinet și reprezentînd tendințe asemănătoare cu ale acestuia, Jules Michelet face și el parte dintre filozofii romantici ai istoriei, deși, pe lîngă sintezele lui, cercetarea istoriografică propriu-zisă, susținută de metode mai sigure, a dat în operele lui rezultate mai durabile. *Istoria Franței* a lui Michelet deține un loc de seamă în știința istorică a secolului al XIX-lea. Michelet este apoi unul din marii scriitori ai vremii lui. Taine și Flaubert nu ezitau să-i acorde un loc alături de Chateaubriand și de Hugo. Arta literară a lui Michelet este deosebită de aceea a lui Quinet. Acesta din urmă este un prozator patetic dar abstract, în timp ce Michelet manifestă o apropiere de realitate, o intuiție a concretului și individualului, fără sacrificarea semnificațiilor generale, prin care scrisul lui dobîndește o mare frumusețe poetică. Pentru caracterizarea artei literare a lui Michelet este interesantă alăturarea unui pasaj spicuit dintr-o operă a lui, de un pasaj cu temă înrudită al lui Quinet Alegem pasajele care explică însemnătatea luminii pentru vechile populații ale Indiei și le așezăm în două coloane paralele, pentru a înlesni comparația :

Edgar Quinet

„Cel dintîi popor iese din primul lui somn ; vechea, eterna noapte se risipește ; zorile lucesc deasupra universului ; și este necesar să te fi apropiat de țărmurile Orientului pentru a ști în ce chip zorile izbesc, învăluie, inundă, îmbracă toate lucrurile. În climaturile noastre abia dacă cineva își poate reprezenta această minune a luminii născînde. Totuși, dacă în ciuda acestei deosebiri, în ciuda experienței lumii, nimeni nu poate rămîne indiferent față de această minune a fiecărei zile, față de această clipă supremă cînd natura îngropată este redată vieții, ne putem închipui ce impresie a putut produce primului om prima rază a primei aurore. Omul zărește în această strălucire imaculată creația imaculată ca și ea. Universul, pentru întîia oară, îi este arătat, dezvăluit, revelat. Cum s-ar putea ca această rază matinală, precursoare, să nu fie pentru el primul sol al luminii invizibile, organul Creatorului care sosește și scormone pînă în inima lui pentru a-i vindeca rana, chipul cuvîntului vizibil țîșnit de dincolo de orizont, din sînul Eternului ? În acest moment s-a născut tradiția, amintirea convorbirii omului cu

J. Michelet

„Dacă n-ar fi fost focul, în acele timpuri vechi, ce ar fi fost viața ? Cît de nenorocită, vidă, nesigură ! Fără foc, nimic; cu el, totul Focul, în timpul nopții, pune pe fugă animalele care au dat tîrcoale. Hienei și șacalului nu le plac lucirile căminului ; chiar leul se îndepărtează mormăind. Dar focurile dimineții, aurora înflăcărată izgonesc de-a binelea pe acești siniștri miopi ; soarele îi îngrozește. În orașele noastre bine luminate, în casele noastre bine închise și păzite, nu mai avem sentimentul acestei situații. Dar cine n-a trebuit, în timpul unei călătorii, să petreacă o noapte într-un loc suspect, în vreo vilă singuratică dintr-o regiune cu renume prost ? Chiar omul cel mai curajos, dacă vorbește cu sinceritate, ne va spune că nu i-a părut rău cînd a văzut ziua. Dar lucrurile au stat altfel pe vremuri ; omul n-avea altă armă decît măciuca lui sau cel mult sabia groasă și scurtă, vizibilă pe monumentele asiriene. Trebuia să lovești leul de aproape, nas în nas cu el. Și erau pe atunci lei mulți, chiar în țările cu ierni reci, cum era Grecia ; și cu atît mai mult în Bactriana și Sogdiana, unde trăiau arienii. As-

divinitatea, principiul întregii societăţi orientale, care se sprijină, de fapt, pe ideea revelaţiei lumii fizice şi spirituale prin lumină" *(Le Génie des religions*, p. 108—109).

tăzi, pisica monstruoasă (leu sau tigru) a devenit rară în acele regiuni, ca şi cîinele, inamicul ei. Păzit de un cîine teribil, în casa nu aşa de bine închisă, familia — oameni şi animale — ascultau de mai multe ori, în timpul nopţii, miorlăiturile primejdioase. Vaca neliniştită nu mai putea sta locului ; asinul aşa de sensibil al Orientului ciulea urechea lui mobilă şi aspira zgomotele. Mai ales către asin se întorceau toate privirile. El, aşa cum ne zice *Rig-Veda*, simţea mai întîi că leul a plecat, adulmeca dimineaţa, prezicea zorile. Atunci oamenii îndrăzneau să iasă, în frunte cu cîinele gigantic, iubit şi mîngîiat, apoi cu celelalte animale, urmate de nevastă şi de copiii mici. Pasărea, scoţîndu-şi capul de sub aripă, începea să cînte pe ramuri, părea încîntată că trăieşte. Omul se unea cu ea pentru a binecuvînta lumina şi, înduioşat, înălţa un cîntec : «Îţi mulţumesc ! Iată încă o zi !»" *(Bible de l'Humanité*, p. 26—28).

Comparaţia acestor două texte face evidentă deosebirea de mijloace literare ale celor doi scriitori. Unul dintre ei, Quinet, este un scriitor abstract : exordul este format din termeni generali, cu puţine determinări, ca atunci cînd vorbeşte despre *univers, creaţie, creator, eternul, divinitate, tradiţie, societate, lume fizică, lume spirituală, principiu* etc. Epitetele lui Quinet sînt, de asemenea, abstracte şi convenţionale : *eterna noapte, clipă supremă, strălucire imaculată, rază matinală* şi *rază precursoare* etc. Stilul acestui scriitor este intelectual, nu sensibil. Abia dacă acumularea sinonimică a verbelor : *zorile izbesc, învăluie, inundă, îmbracă* sau *universul este arătat, dezvăluit, revelat*, introduce mişcare şi potenţează impresia acestui text datorit unui scriitor fără multă fantezie. Faţă de acest contemporan al lui, Michelet este un scriitor care exprimă idei închipuind situaţii concrete, pe care le vede şi le învie în imaginaţia noastră : animalele care dau tîrcoale în timpul nopţii, dar fug de lumina focului, lupta omului primitiv cu leul, pe care nu-l putea lovi decît din apropiere cu măciuca sau cu sabia lui scurtă şi groasă, vaca neliniştită de miorlăiturile felinelor, asinul care ciuleşte urechea, pasărea scoţîndu-şi capul de sub aripă odată cu ivirea zorilor, cîntecul ei bucuros de viaţă etc. În pagina spicuită din Michelet nu avem deci de-a face cu un retor filozof, ci cu un scriitor în a cărui fantezie lumea trăieşte cu un adevăr recunoscut cu bucurie de noi. Michelet a fost unul din marii artişti literari ai timpului său.

Sociogonia lui Michelet, cuprinsă în volumul *Bible de l'Humanité*, 1864, o operă a bătrîneţii scriitorului, explică dezvoltarea societăţii omeneşti prin misiunea succesivă a fiecărui dintre marile popoare care s-au perindat pe scena lumii. Principiul fusese afirmat şi de Quinet, dar cu mai puţină consecvenţă, deoarece acesta continuă a vorbi, folosindu-se de terminologia rousseauistă, de *primul om* şi de consecinţele, înţelese prin deducţiile raţiunii, ale primelor lui confruntări cu spectacolul naturii. *Biblia umanităţii* este, pentru Michelet, totalitatea achiziţiilor culturii omeneşti. Spre deosebire de Quinet şi de predecesorii lui teologi, Michelet nu este de părere că întreaga dezvoltare a societăţilor omeneşti ar fi doar un efect al transformării concepţiilor religioase. Istoria este, pentru Michelet, un produs al tuturor atributelor omului. Religia ea însăşi este un efect şi nu o cauză. „Firul general al vieţii, scrie Michelet, este ţesut din douăzeci de alte fire îmbinate, care nu pot fi izolate decît smulgîndu-le. Cu firul religios se amestecă necontenit acele ale iubirii, ale familiei, ale dreptului, ale

artei, ale industriei." Principiul este formulat cu destul de puțină rigoare, dar pare a ne indica o atitudine mai larg comprehensivă pentru complexitatea culturii umane și a vieții în societate.

Prima treaptă a dezvoltării istorice este ocupată, în concepția lui Michelet, de civilizația indiană. India începuse a fi mai bine cunoscută și studiată științificește de indianiștii secolului al XVIII-lea și ai secolului următor. Voltaire se apropiase, și el, de izvoarele filozofiei și religiei indiene, de originile legendare și de istoria mai nouă a popoarelor Indiei, pe care le înțelesese prin prisma ideilor franco-engleze ale secolului său, prin prisma „luminilor". Civilizația indiană, organizată la început după rînduielile rațiunii, ar fi degenerat prin influența dominatoare a unei caste religioase, a brahmanilor, răspunzători de a fi introdus regimul atît de injust al castelor și unele practici barbare, ca acele ale îngropării de vii a soțiilor rămase văduve. Între timp, apar lucrările indianiștilor, ale unui William Jones, Colebrooke, Schlegel, dar, pentru Franța, mai ales acele ale lui Anquetil-Duperron, care, după ce vizitase pe parși, dăduse traducerea *Zend-Avestei*, monumentul zoroastrismului, și a unor fragmente din *Vede*, completînd informația necesară cunoașterii mai aprofundate a civilizațiilor indoiranice. În momentul în care scria *Biblia umanității*, apăruse traducerea integrală în franțuzește a *Ramayanei*, epopeea indiană, pe care Michelet o utilizează ca principalul izvor pentru reconstituirea trăsăturilor fundamentale ale sufletului național dezvoltat pe malurile Indusului și ale Gangelui. Este sufletul unui popor de păstori, la care cultul luminii, bunătatea față de toți oamenii și de animale, puterea vieții de familie, finețea și fantezia produselor de artă sînt însușirile lui specifice. Dincolo, în Persia din epoca anterioară convertirii la islamism, întîmpinăm un popor agricultor în luptă cu natura rebelă, cu hoardele turanice coborîtoare din nord, extrăgînd din această luptă concepția dualistă despre o lume în care forțele binelui și ale răului se combat necontenit, descoperind valoarea muncii umane. În această vreme, grecii află că omul este o ființă educabilă, că

prin influența zeilor, a eroilor, a legislatorilor tînărul grec poate crește către libertate, energie și fericire. Hermes și Apollo, Hercule și Prometeu dau naștere la legende prin care asistăm la înălțarea continuă a tipului omenesc. Creșterea și perfecționarea omului este marea descoperire a grecilor, contribuția lor cea mai de seamă în istoria civilizațiilor.

Indienii, perșii, grecii sînt, în sistematizarea filozofic-poetică a lui Michelet, „popoare ale luminii". De cealaltă parte, spre țărmurile asiatice și sudice ale Mediteranei, trăiesc „popoarele crepusculului, ale nopții și ale clarobscurului", egiptenii, sirienii, evreii. „Cel mai mare monument al morții de pe pămînt este Egiptul", scrie Michelet. De altă parte, este și un monument al vieții. Nilul îl fecundează, și morții sînt transportați către imensele șesuri inundate ale deltei, unde apa se întinde în pînze nesfîrșite și vegetația este luxuriantă. „Iată două aspecte — citim mai departe — cu totul deosebite ale țării. Europa o admiră pentru aspectul mortuar. Africa și Sudul pentru fluviul ei, pentru bucuriile apei și ale alimentației. Poate fi adorată ca un imens Sfinx femelă, mare cît Nilul, o uriașă doică îndoliată, care își arată lumii albe chipul frumos, nobil și lugubru, în timp ce negrul îngenunchează în fața mamelei, a coapsei ei bogate." Dezvoltarea agriculturii întărește viața de familie, mult mai puternică decît în Grecia. Ciclul legendelor mitologice ale Egiptului figurează condițiile ei naturale de viață și felul în care a luat naștere din ele imaginația poporului. Siria este orgiacă, chiar în cultul morților. Este țara de origine a bacanalelor. Iudeea este, în mare parte, un deșert. Atrage pe străini, este un azil, și plînsul sclavului este auzit și onorat. Se formează un nou sentiment al justiției. Iov îi spune lui Iehova: „Tu ești puternic, dar eu sînt drept". Profeții captivității în Babilon proclamă Dreptul. Geniul italic este al unui popor de țărani. Aceștia se opun invaziei cartagineze, o resping și întind mereu stăpînirea romană. Romanii întrețin cultul morților și asigură proprietatea bucății de pămînt. Dreptul roman este creația cea mai de seamă a acestui popor. Cultul asiatic al femeii triumfă în creștinism. Grația se ridică și triumfă împotriva legii;

Epistola către romani a lui Paul împotriva dreptului roman. Cînd se prăbușește lumea romană, granițele ei sînt inundate de barbari, împreună cu religiile Orientului asiatic. Religia feminină, creștinismul, este așezată la temelia noii orînduiri. Începe evul mediu. Michelet vede sarcina timpurilor noi în eliminarea tuturor vestigiilor medievale din civilizația noastră. Este un om al progresului, un apărător al justiției și păcii, un om ieșit din marea revoluție burgheză de la sfîrșitul veacului al XVIII-lea, al cărei program poate fi dus cu mai mult succes la împlinire dacă ne îndestulăm din vechile surse ale culturii „popoarelor luminii".

Sinteza de filozofia istoriei a lui Michelet este un poem. Analizat cu metodele moderne ale criticii istorice, temeinicia acestei construcții apare drept foarte fragilă. Nimeni nu mai deschide astăzi *Biblia umanității* pentru a se instrui ; dar oricine poate afla în ea evocări pline de forță și culoare. Este ultima din sociogoniile romantice, al căror merit incontestabil a stat în faptul de a fi arătat că achizițiile succesive ale culturii omenești au fost opera popoarelor, în condițiile create de natură și de munca lor. În sociogoniile romantice se îngroapă definitiv speculația luminilor asupra unei omeniri în genere, lipsită de orice determinare, înaintînd prin simplele concluzii ale rațiunii sau prin jocul facultăților acordate omului de natură. Romantismul a înnoit înțelegerea vieții istorice a omenirii, dar sintezele lui filozofic-istorice sînt astăzi depășite.

7. VICTOR HUGO

a) Legenda secolelor

Progresul studiilor istorice, înlocuirea filozofiei istoriei prin istoria propriu-zisă fac ca tema sociogonică, marile sinteze asupra dezvoltării omenirii, să treacă din mîinile gînditorilor și ale savanților în acele ale poeților. Michelet scrisese într-un moment relativ tardiv din evoluția științei reprezentate de el. Încă din 1859, Victor Hugo începe să publice, ca produsul unei lucrări poetice începute cu două decenii mai înainte, continuate apoi pînă către sfîrșitul carierei sale, marele său poem sociogonic, *La Légende des Siècles*. Schițîndu-și programul, în prefață, Hugo anunță o operă în termeni pe care i-ar fi putut folosi și filozofii romantici ai istoriei. Poetul va înfățișa „genul uman, considerat ca un mare individ colectiv și care, în fiecare secol, săvîrșește tot alte și alte fapte". Dezvoltarea omenirii indică un sens, este dominată de o finalitate. Hugo este un adept al doctrinei progresului, pe care secolul al XVIII-lea o transmisese secolului său. „Aceste poeme, scrie Hugo, diferite prin subiect, dar inspirate de aceeași gîndire, sînt legate printr-un fir care, uneori, se subțiază într-atîta, încît devine invizibil, dar nu se rupe niciodată ; este marele fir misterios al labirintului uman, progresul." În ce constă progresul ? Ne-o spune sfîrșitul prefeței în cuvinte în care se amestecă un accent fideist. *Legenda secolelor* va arăta : „Dezvoltarea genului uman din veac în veac, omul înălțîndu-se din tenebre către ideal, transfigurația paradisiacă a infernului pămîntesc, înflorirea lentă și supremă a libertății, dreptul la această viață, responsabilitatea în cealaltă ; un imn religios cu mii de strofe, conținînd în măruntaie o credință profundă, pe culmea lui o rugăciune înaltă ; drama creației luminată de chipul creatorului, iată ce va fi acest poem". Ne găsim deci în epoca progresului fideist. Hugo este un om din aceeași generație cu Quinet și Lamennais.

Legenda secolelor păstrează din filozofia romantică a istoriei concepția despre contribuția succesivă a popoarelor în opera de construire a civilizației omenești. Acestea trec deci pe rînd pe scena evocărilor poetului. Dar Hugo nu folosește numai știrile despre viața trecută a popoarelor, transmise de istoria lor, dar și pe acele cuprinse în legendele și marile lor poeme epice. Poetul proclamă în prefață cele două surse ale lui : *istoria* și *legenda*. Ficțiunea legendară este, pentru Hugo, „realitate istorică în stare de condensare", și, prin această calitate a ei, poate fi utilizată alături și deopotrivă cu știrile culese din izvoarele zise autentice. Sondarea surselor legendare, mitologice și poetice, pentru a extrage din ele cuprinsul lor de adevăr istoric, a fost una din preocupările cercetării romantice. Această direcție a gîndirii apare și la Hugo. Studiul informației puse de poet la temelia ma-

relui său poem scoate în evidență cînd o operă de istorie, cum este, de pildă, aceea a lui Dimitrie Cantemir pentru evocările consacrate lumii mahomedane, fie opere legendare și poetice, cum ar fi *Biblia*, poemele hesiodice, poemele epicii franceze medievale etc.

Nu trebuie să căutăm în *Legenda secolelor* un plan prea riguros. Privită în liniile ei mari, opera lasă să se întrevadă preocuparea de a respecta cronologia epocilor istorice ; totuși, uneori se produc reveniri pe linia timpului. De asemeni, epocile istorice nu sînt caracterizate de poet în felul contemporanilor lui filozofi ai istoriei, prin sinteze ideologice, ci prin tablouri particulare, grele însă de o semnificație generală. În această adîncime expresivă a imaginilor rezidă virtutea de căpetenie a artei literare a lui Hugo. Poetul dispune de facultatea vizionară prin care orice aparență a lumii sau a istoriei devine un simbol, încărcat de mari înțelesuri. Actul viziunii este, pentru el, dublu : privește aparența și scormonește adîncul. În cel dintîi plan se desfășoară pitorescul lumii, al naturii, al caracterelor omenești, al moravurilor ; în planul adînc se luminează înțelesul lor. Această dublă funcțiune a viziunii poetice o definește Hugo însuși, atunci cînd, în prima poemă a ciclului întreg, scrie versurile vrednice a fi meditate :

Il n'est pas de brouillards, comme il n'est point d'algèbres,
Qui résistent, au fond des nombres et des cieux,
À la fixité calme et profonde des yeux ;
Je regardais ce mur d'abord confus et vague,
Où la forme semblait flotter comme une vague,
Où tout semblait vapeur, vertige, illusion ;
Et, sous mon oeil pensif, l'étrange vision
Devenait moins brumeuse et plus claire, à mesure
Que ma prunelle était moins troublée et plus sûre.

Poetul se închipuie în fața unui zid al secolelor *(le mur des siècles)*, a cărei înfățișare confuză i se lămurește treptat prin puterea privirii vizionare. *Legenda secolelor* este produsul acestei viziuni în adîncime, al înțelegerii istoriei ca simbol, al descifrării înțelesului adînc al înaintării omenirii prin viața istorică a diferitelor popoare

care s-au succedat pe scena omenirii, către condiția libertății și a stăpînirii naturii. Rezultatul interpretării vizionare a istoriei ca simbol se manifestă prin două caracteristice ale artei literare a lui Hugo : 1) dezvoltarea extraordinară a exprimării metaforice ; 2) puterea *poantei* poetice, a versurilor, cu vastă semnificație și profund ecou cu care se încheie cele mai multe dintre poemele ciclului. Hugo evită exprimarea proprie a lucrurilor, adică prin cuvintele care le desemnează în limbajul comun. Fiindcă toate lucrurile au, pentru el, un al doilea înțeles, mai adînc, el este obligat să substituie denumirii lor comune o denumire metaforică, dispunînd de posibilitatea de a sugera înțelesul adînc. Dar chiar șirul metaforic, desfășurat în cascadă, i se pare insuficient poetului, care le adaugă, la sfîrșit, versul-poantă, produsul ultimei și a celei mai adînci revelații apărute poetului.

Pentru a ilustra procedeele artei literare a lui Hugo, spicuiesc aci din poemul *Au lion d'Androclès*, situat în punctul unde este evocat momentul istoric al decadenței Romei [1]. Pentru exprimarea decadenței romane, este folosită cascada metaforică, din care dau numai fragmentul inițial :

La ville ressemblait à l'univers. C'était
Cette heure où l'on dirait que toute âme se tait,
Que tout astre s'éclipse et que le monde change :
Rome avait étendu sa pourpre sur la fange.
Où l'aigle avait plané, rampait le scorpion.
Trimalcion foulait les os de Scipion.
Rome buvait, gaie, ivre et la face rougie ;
Et l'odeur du tombeau sortait de cette orgie.
L'amour et le bonheur, tout était effrayant,

[1] Se cunoaște legenda *Leului lui Androcles*, transmisă prin Aulus Gellius, V, 14 (reluată în epoca noastră de B. Show în comedia *Androcle și Leul* din 1913). Androcle, un sclav roman, refugiat în Africa, îngrijește un leu rănit și cîștigă prietenia lui Cînd Androcle, prins din nou, este readus la Roma și dat în pradă leilor din circ, unul din aceștia este tocmai leul vindecat de Androcle și recunoscut de el. Scăpat ca prin minune, Androcle este liberat împreună cu leul lui.

Lesbie, en se faisant coiffer, heureuse, ayant
Son Tibulle à ses pieds qui chantait leurs tendresses,
Si l'esclave persane arrangeait mal ses tresses,
Lui piquait les seins nus de son épingle d'or etc.

Deci lipsa de suflet, amestecul de bogăție și de corupție, perfidia în locul vechiului curaj, lăcomia înlocuind virtutea și temperanța, domnia spaimei și a cruzimii, toate aspectele decadenței romane se exprimă figurat în seria metaforelor citate și în acele care le urmează. Societatea romană era în agonie, cînd bunătatea și iubirea capabile s-o salveze reapar în leul lui Androcles. După evocarea Romei decadente, urmează aceea a leului. Și poemul întreg primește ultima lui lumină fulgurantă în versul-poantă al finalului :

Et l'homme étant le monstre, o, lion, tu fus l'homme.

Cascada metaforică are deci o limită. Versul-poantă o încheie și o încunună prin antitezele ei dispuse în chiasm.

După „viziunea din care a ieșit această carte" și după un imn adresat Pămîntului, poemul începe printr-un prim ciclu intitulat *De la Eva la Isus*. Întocmai ca la Milton, sociogonia lui Hugo debutează prin ciclul legendelor biblice. India și vechea ei cultură nu joacă la poetul *Legendei secolelor* rolul deținut în sintezele filozofic-istorice ale contemporanilor lui romantici. Nici Persia, nici Egiptul, nici civilizațiile semitice, în afară de aceea a Iudeii. Izvoarele mai îndepărtate ale Asiei nu se deschiseseră pentru Hugo, care evocă numai tradiția europeană, cu singura confluență asiatică, filtrată prin moștenirea iudeo-creștină. Din această moștenire provine revelația feminității, a bunătății, a conștiinței ca regulatoare a vieții morale. Printre poemele ciclului biblic se găsesc unele din cele mai renumite ale compunerii întregi, ca *La Conscience*, dezvoltare a mitului lui Abel și Cain, *Booz endormi*, celebrare a patriarhalității întemeietoare de popoare, *Première rencontre du Christ avec le tombeau*, unde mijește o nouă putere spirituală a lumii.

Urmează ciclul *Giganții și zeii*, pentru care izvorul legendar trebuie căutat în Hesiod. În această evocare

a Greciei arhaice, simpatiile poetului merg către titani, forțele revoluționare împotriva opresiunii Olympului și a zeilor lui. Azvîrliți în adîncimile pămîntului, sub îngrămădirea munților, unul din titani are viziunea prăbușirii zeilor prin puterea unei credințe mai umane : *„O, dieux, il est un Dieu"*. Grecia homerică apare în poemul *Casandra*. Grecia clasică, a războaielor împotriva perșilor, a luptelor politice din cetăți, cu surghiuniții lor, alcătuiește tema ciclului următor.

Sărind peste secole, lăsînd mari răstimpuri neacoperite, Hugo își intitulează noul ciclu : *După zei, regii*. Este evocarea luptelor dintre feudali și noua regalitate, prezentată prin teme împrumutate „Romancero"-ului spaniol. Evul mediu suporta dubla împilare a imperiului și a papalității. Trec, devastînd țările, trupele ostașilor imperiali, *„les reitres"*. Într-un apolog grandios, leii stau de vorbă cu regii ; sînt întrupări deopotrivă ale ferocității. Icoana hugoliană a evului mediu se va întregi mai tîrziu prin tablouri ale purității și vitejiei cavalerești, dar și ale asprimii justițiare. Se intercalează, în două rînduri, portrete și scene ale unui ciclu islamic, cu Mahomet și hegira, apoi cu teribilii sultani, despre care informația este culeasă din Cantemir. În *Zim-Zizimi* ne întîmpină figura lugubră a unui stăpînitor urmărit de teroarea neantului. În *Sultanul Murad*, printre alte fapte ale grozăviei lui, sînt evocate și acele în legătură cu Vlad Țepeș :

Vlad, boyard de Tarvis, appelé Belzébuth,
Refuse de payer au sultan le tribut,
Prend l'ambassade turque et la fait périr toute
Sur trente pals, plantés aux deux bords d'une route ;
Mourad accourt, brûlant moissons, granges, greniers,
Bat le boyard, lui fait vingt mille prisonniers,
Puis, autour de l'immense et noir champ de bataille,
Bâtit un large mur tout en pierre de taille,
Et fait dans les créneaux, pleins d'affreux cris plaintifs,
Maçonner et murer les vingt mille captifs,
Laissant des trous par où l'on voit leurs yeux dans l'ombre,
Et part, après avoir écrit sur le mur sombre :
„Mourad, tailleur de pierre, à Vlad, planteur de pieux".

Imaginea hugoliană a evului mediu este aceea făurită de critica iluminismului împotriva feudalității, completată însă prin tot ce i-a adăugat cercetarea mai amănunțită făcută de romantici în legătură cu sursele literare ale evului mediu și descoperirea farmecului poetic emanat din acestea. Cruzimea feudală și poezia cavalerească sînt cele două note întrunite de imaginea evului mediu în *Legenda secolelor*, așa cum aceste două note s-au constituit prin critica filozofilor iluminiști și prin evocările poeților romantici.

După ciclul medieval, urmează acel al Renașterii, prin care Hugo înțelege istoria și cultura Occidentului în secolul al XVI-lea. Conceptul Renașterii se formase cu această delimitare de timp prin contribuția lui Jules Michelet, care, în *Histoire de France*, intitulase volumul consacrat secolului al XVI-lea *La Renaissance*. Cercetarea ulterioară, de pildă aceea a lui Jacob Burckhardt (*Die Kultur der Renaissance in Italien*, 1860), va împinge limitele Renașterii cel puțin cu un secol mai în urmă, dar va păstra din interpretarea lui Michelet înțelegerea acesteia ca „descoperirea omului și a lumii", adică individualismul și cunoașterea naturii, cu scopul de a o stăpîni, și de a o pune la dispoziția nevoilor omenești.

Este interesant de urmărit cum se constituie imaginea Renașterii la Hugo. Pentru acesta, ca pentru mulți alți istorici și teoreticieni ai acestui curent de cultură, Renașterea este, în primul rînd, revenire la izvoarele antice ale culturii. Pentru acest motiv, poetul așază, la începutul ciclului Renașterii, poemul *Satirul*, care rămîne și cel mai însemnat al ciclului întreg. Critica a recunoscut de mult în *Satirul* lui Hugo reluarea și amplificarea temei tratată de Vergiliu în cea de-a șasea *Bucolică*, acea care poartă titlul *Silenus*. Silenul adormit, după una din libațiunile lui, este înlănțuit de copii, care îi promit libertatea dacă le va cînta. Cîntecul Silenului este o cosmogonie, urmată de povestirea cîtorva din miturile agrare ale antichității. Este interesant de urmărit ce devine tema vergiliană a „Silenului" în *Satirul* lui Hugo. Pentru a arăta deosebirea viziunii și a mijloacelor de artă la cei doi poeți, este utilă alăturarea pasajelor cosmogonice din cele două poeme. Iată, mai întîi, v. 31—40 din *Silenus*:

Namque canebat uti magnum per inane coacta
Semina terrarumque animaeque marisque fuissent,
Et liquidi simul ignis; ut his exordia primis
Omnia, et ipse tener mundi concreverit orbis;
Tum durare solum et discludere Nerea ponto
Coeperit, et rerum paulatim sumere formas;
Jamque novum ut terrae stupeant lucescere solem,
Altius atque cadant submotis nubibus imbres;
Incipiant silvae cum primum surgere, cumque
Rara per ignaros errent animalia montes.

(„Căci cînta în ce chip s-au amestecat, în vidul imens, semințele pămîntului, ale aerului, ale mării și ale focului fluid; în ce chip din aceste prime elemente s-au format toate principiile și însuși cercul tînăr al lumii; cum pămîntul a început atunci să se întărească, să închidă pe Nereu în mare și să ia treptat formele lucrurilor; cum a văzut cu uimire că soarele nou strălucește și norii se înalță pentru a cădea apoi ca ploaie, în timp ce pădurile încep să răsară și animalele rătăcesc prin munții necunoscuți.")

Iată acum și cosmogonia din *Satirul*, reprodusă de-altfel fragmentar:

Le satyre chanta la terre monstrueuse.
L'eau, perfide sur mer, dans les champs tortueuses,
Semble dans son prélude errer comme à travers
Les sables, les graviers, l'herbe et les roseaux verts;
Puis il dit l'Océan, typhon couvert de baves,
Puis la terre lugubre avec toutes ses caves,
Son dessous effrayant, ses trous, ses entonnoirs
Où l'ombre se fait onde, où vont des fleuves noirs,
Où le volcan, noyé sous d'affreux lacs, regrette
La montagne, son casque, et le feu, son aigrette,
Où l'on distingue, au fond des gouffres inouïs,
Les vieux enfers éteints des dieux évanouis
Il dit la sève; il dit la vaste plénitude
De la nuit, du silence et de la solitude,
Le froncement pensif du sourcil des rochers;
Sorte de mer ayant les oiseaux pour nochers,

Pour algue le buisson, la mousse pour éponge ;
La végétation aux mille têtes songe ;
Les arbres pleins de vent ne sont pas oublieux ;
Dans la vallée, au bord des lacs, sur les hauts lieux,
Ils gardent la figure antique de la terre ;
Le chêne est entre tous profond, fidèle, austère.

Ca și pasajul citat din Vergiliu, fragmentul cosmogonic al lui Hugo cuprinde evocarea elementelor primare (pămîntul, apa, focul) și a celor dintîi lucruri, pînă la apariția naturii vegetale. (Natura animală nu este menționată la Hugo.) Cîntecul satirului, ca și al silenului vergilian, este redat prin vorbire indirectă. Dar de aci înainte cîte deosebiri ! Încercăm să le cuprindem înșirînd în coloane paralele, sub numele celor doi poeți, faptele de expresie corespunzătoare, atît de diferite între ele :

Vergiliu	*Hugo*
1. lexic abstract, filozofic (*semina terrarum, animae, maris, ignis ; exordia omnia ; formae rerum*).	1. lexic concret, sensibil (*champs, sables, graviers, l'herbe, roseaux, baves, caves, trous, entonnoirs* etc.).
2. epitete ornante, generale și convenționale (*ignis liquidus, orbis tener mundi, montes ignari, sol novus*).	2. epitete : a) ornante, generale, dar nu convenționale (*l'eau perfide, terre lugubre, gouffres inouïs, vaste plénitude de la nuit, figure antique de la terre* etc.) ; b) epitete culese din domeniul reacțiilor emotive provocate de lucrurile cu care sînt asociate (*terre lugubre, le dessous effrayant de la terre, lacs affreux* etc.). Prin epitetele din această din urmă categorie se produce o insuflețire a naturii superioară aceleia obținute de poezia antică.

3. imagini obținute prin mijlocirea unui simbol mitologic (*discludere Nerea ponto*)	3. procedeul imagistic-mitologic este păstrat și de Hugo (*l'Océan, typhon couvert de baves ; les vieux enfers éteints des dieux évanouis*).
4. formulare concisă, cu puține determinări (*magnum per inane coacta semina terrarum... fuissent ; ut his exordia primis omnia... concreverint ; tum durare solum... coeperit* etc.).	4. formulare redondentă, prin : a) înmulțirea epitetelor (*le chêne... profond, fidèle, austère*) b) prin înmulțirea unor membre ale frazei (*la terre... avec... ses caves, son dessous... ses trous, des entonnoirs ; la vaste plénitude de la nuit, du silence et de la solitude* etc.).
5. exprimare proprie, nefigurativă (*rerum paulatim sumere formas ; jamque novum ut terrae stupeant lucescere solem ; incipiant silvae cum primum surgere ; rara per ignaros errent animalia montes* etc.).	5 exprimare figurativă abundentă (*le volcan... regrette la montagne, son casque, et le feu, son aigrette ; le froncement pensif du sourcil des rochers ; mer ayant les oiseaux pour nochers ; la végétation aux mille têtes songe* etc.).

Alăturarea celor două texte arată, la Hugo, păstrarea unora dintre produsele retoricii clasice (epitete ornante, imagini mitologice), dar un lexic mai concret, epitete morale, redondență și dilatare a stilului figurativ, tot atîtea procedee prin care clasicismul este depășit într-o formulă nouă de artă.

După prologul poemului, prezentarea satirului, urmează aceea a lumii olimpice, a zeilor, cuprinși de un rîs ca acela descris în primul cînt al *Iliadei*. Veselia zeilor este descătușată de vederea satirului, înfățișat ca un țăran grosolan și stîngaci (*„Ainsi les dieux riaient du pauvre paysan"*). Constrîns să cînte, satirul intonează cîntecul său cosmogonic, de care a fost vorba mai sus. Dar, după cosmogonia lui, cîntecul satirului se continuă printr-o sociogonie, concepută după modelul antic și iluminist, ca evo-

carea dezvoltării omenirii întregi : *„il chanta l'Homme. Il dit cette aventure sombre.“* Ca la atîți dintre poeții sociogonici ai tradiției hesiodice și biblice, istoria omenirii este, pentru Hugo, istoria unei căderi, a unei degenerări :

Il dit les premièrs, le bonheur, l'Atlantide,
Comment le parfum pur devint miasme fétide,
Comment l'hymne expira sous le clair firmament,
Comment la liberté devint joug, et comment
Le silence se fit sur la terre domptée ;
Il ne prononça pas le nom de Prométhée,
Mais il avait dans l'oeil l'éclair du feu volé ;
Il dit l'humanité mise sous la scellé ;
Il dit tous les forfaits et toutes les misères,
Depuis les rois peu bons jusqu'aux dieux peu sincères.

Dar menirea omului este să înfrîngă fatalitățile istoriei prin revoltă *(„la révolte sainte“).* Satirul vede deci omenirea viitoare îmblînzind forțele lumii adversare omului, dezarmînd persecuția universului împotriva lui, subjugînd fierul și focul *(„mettre un frein de flamme à la gueule du fer“),* înfrîngînd legea gravitației, cucerind cosmosul :

Qui sait si quelque jour, grandissant d'âge en âge,
Il ne jettera pas son dragon à la rage,
Et ne franchira pas les mers, la flamme au front !
Qui sait si quelque jour, brisant l'antique affront,
Il ne lui dira pas : Envole-toi, matière !
S'il ne franchira point la tonnante frontière,
S'il n'arrachera pas de son corps brusquement
La pesanteur, peau vile, immonde vêtement
Que la fange hideuse à la pensée inflige,
De sorte qu'on verra tout à coup, ô prodige,
Le ver de terre ouvrir ses ailes dans les cieux.

În timp ce își intonează cîntecul, Satirul crește și corpul lui se confundă cu întregul univers și-l animă în fiecare din punctele lui. Vechii zei trebuie să cedeze locul. Îi înlocuiește marele Pan, universul însuflețit de fapta iubitoare a creației.

Renașterea, prin înapoierea ei către natură, către iubire, cunoaștere și acțiune asupra naturii, este, pentru Hugo, epoca hotărîtoare în dezvoltarea modernă a omenirii. Dar noi încercări ale omenirii trebuiau să urmeze. Absolutismul este o epocă a tiraniei. Poetul apostrofează pe noii tirani, pe monarhii absoluți. În numele lor pornesc „aventurierii mărilor“, aducînd robia în noile zone descoperite ale pămîntului. Inchiziția îi secundează. Poetul evocă cruzimea uneltirilor ei în America-de-Sud. În *La Vision de Dante*, responsabilitatea răului în lume este atribuită aceluia care își asumase garantarea ordinii morale în lume, papei Pius IX, aliatul lui Napoleon III. Evenimentele Revoluției franceze sînt puțin reprezentate ; în schimb, Napoleon și omenirea eroică a războaielor lui devin obiectul unui cult. Dar dacă Revoluția franceză nu ne este evocată în scene particulare, spiritul format în luptele ei și în acele ale epocii următoare este prisma prin care poetul privește lumea și organizează valorile ei. Iubirea libertății, a poporului, credința în progresul uman inspiră ciclul tematic al ultimelor poeme. Înfrîngerea fatalității materiale a lumii în poemul *Plein Ciel*, proslăvire a primelor succese ale omului în cucerirea spațiului și a marilor izbînzi care puteau fi așteptate de atunci înainte, justifică nădejdea eliberării din fatalitățile sociale și morale, atît de apăsătoare în tot trecutul omenirii.

Legenda secolelor este deci sociogonia poetică a secolului al XIX-lea, așa cum au putut-o forma, prin geniul unui mare poet vizionar, luptele pentru libertate ale popoarelor moderne, ale claselor lor fundamentale, ale celor care muncesc, suferă și consimt la sacrificiile cele mai grele, eroii unora dintre ultimele poeme ale frescei întregi (vezi, de pildă, *Les pauvres gens).* Dacă în unele din sociogoniile secolului al XVIII-lea, ca, de pildă, acele ale lui Pope și Voltaire, punctul de vedere al construcției era al burgheziei mercantiliste, perspectiva filozofic-istorică a lui Hugo se desface din unghiul poporului muncitor. Este nota nouă, inspirată de o umanitate mai profundă, pe care o aduce Hugo în dezvoltarea așa de lungă a temei sociogonice.

b) Sfirșitul Satanei

O caracteristică a sociogoniilor romantice este mesianismul lor profetic. Poeții și filozofii romantici care au tratat tema dezvoltării societăților omenești au adăugat evocării trecutului viziunea înaintării omenirii către condiția libertății și a justiției. Așa a făcut și Hugo în poemul care trebuie pus în legătură cu *Legenda secolelor*, anunțat de el încă din prefața scrisă în 1859 : „Mai tîrziu, scrie Hugo, cînd mai multe părți din această carte vor fi publicate, se va vedea legătura care, în concepția autorului, unește *Legenda secolelor* cu alte două poeme, aproape terminate în acest moment, și dintre care una este deznodămîntul și cealaltă încoronarea ei, *La Fin de Satan* și *Dieu*". Aceste două poeme au apărut, în adevăr, ca opere postume, abia în 1886. Sînt două poeme religioase, printre cele mai importante ale lui Hugo și care nu pot rămîne în afară de studiul temei urmărite aici. Mai cu seamă punerea în legătură a *Legendei secolelor* cu *Sfirșitul Satanei* este indispensabilă pentru cunoașterea caracterului mesianic și profetic al sociogoniei lui Hugo. Profetismul caracteriza și *Legenda secolelor*. *Plein-Ciel*, poemul cuceririi spațiului cosmic, se încheie cu viziunea optimistă a viitorului impus de geniul uman :

Où va-t-il, ce navire ? Il va, de jour vêtu,
A l'avenir divin et pur, à la vertu,
A la science qu'on voit luire,
A la mort des fléaux, à l'oubli généreux,
A l'abondance, au calme, au rire, à l'homme heureux !
Il va, ce glorieux navire.

Au droit, à la raison, à la fraternité,
A la religieuse et sainte vérité
Sans impostures et sans voiles,
A l'amour, sur les coeurs serrant son doux lien,
Au juste, au grand, au beau, au bon... Vous voyes bien
Qu'en effet il monte aux étoiles !

Il porte l'homme à l'homme, et l'esprit à l'esprit,
Il civilise. O, gloire ! Il ruine, il flétrit
Tout l'affreux passé qui s'effare ;
Il abolit la loi de fer, la loi de sang,
Les glaives, les carcans, l'esclavage, en passant
Dans les cieux comme une fanfare.

Navigația aeriană făgăduia deci lui Hugo, ca faptă a rațiunii omenești, realizarea tuturor valorilor legate de triumful rațiunii și indicate prin seria substantivelor abstracte : *vertu, science, abondance, calme, rire, droit, raison, fraternité, vérité, amour* etc. Toate se integrează în structura idealului moral transmis de raționalismul secolului al XVIII-lea vremurilor mai noi. Prin cuceririle științei și ale tehnicii credea Hugo că omenirea va atinge toate idealurile ei etice și politice. Pentru *Legenda secolelor*, ca pentru întregul raționalism, așa cum el decurge din vechiul izvor socratic, răul este în primul rînd eroare [1]. Desăvîrșirea rațiunii este suficientă pentru a-l elimina și, astfel, cîntecul pe care, în cele din urmă, Hugo îl adresează cuceririlor noi ale științei conține în sine și jubilarea încrederii în triumful moral al umanității. *Legenda secolelor* înfățișează deci, din punct de vedere filozofic, acea dezvoltare imanentă a omenirii care trebuie s-o apropie de îndoita țintă solidară : cunoștința și binele. Altfel ne apare problema raportului dintre rău și bine în *Sfirșitul Satanei*. Aci răul istoric, răul care atinge viața omenească decurge din principiul metafizic al răului, preconizat de religie : Satana. Binele general nu va mai fi prezentat atunci ca rezultatul perfecționării rațiunii omenești, ci ca produsul unei transformări în ordinea metafizică a realității. Hugo variază un vechi mit al *Kabalei* cînd, în *La Fin de Satan*, închipuie pe Îngerul Libertății obținînd convertirea lui Satan. Acest Ange Liberté, fiică a lui Satan, dar și a lui Dumnezeu, spiță din unirea Lumii cu Întunericul, era făptura menită să aplaneze marele conflict cosmic. Duh al răzvrătirii, prin descendența din Satan, dar și duh al creației, prin tot ce păstra din privirea divină care o transformase dintr-un fulg al lui Satan într-un înger, Libertatea adresează întunecatului ei părinte vorbele în-

[1] Împrumut paginile următoare, pînă la sfîrșitul acestui paragraf, studiului meu *Imanență și transcendență la Victor Hugo*, din vol. *Studii de filozofie și estetică*, Buc., 1939, p. 183 urm. [În ediția de față, vezi *Opere*, IX, p. 215—221 (n. ed.)]

demnului către iubire. Această vorbire are darul să înduplece sufletul plin de frămîntare al Satanei. O nouă suferință se trezește în el. Satan iubește pe Dumnezeu, rămînînd însă singura ființă căreia iubirea divină i se refuză. Jalea lui Satan mișcă pe Dumnezeu, care se îndură. El nu-l mai urăște pe Satan. Îngerul Libertății îi unește și împacă. Răul dispare astfel din lume și întreaga omenire este răscumpărată.

Sfîrșitul Satanei este, așadar, un poem sociogonic transcendent, așa cum am numit specia lui încă din primele pagini ale studiului de față, adică un poem care explică stările de pe pămînt și din societatea oamenilor prin evenimente petrecute într-un plan transcendent, într-o sferă supranaturală, a zeilor. *Theogonia* lui Hesiod crease modelul unui astfel de poem. Literatura modernă a reluat de mai multe ori aceeași schemă poetică, de pildă în *Prometeu dezlănțuit* al lui Shelley sau în *Faust* al lui Goethe. În poemul lui Shelley, Prometeu este eliberat de Hercule, în timp ce Demagorgon, spiritul revoltei, răstoarnă regimul tiranic al lui Jupiter, instaurînd astfel pentru oameni și pentru binefăcătorul lor, pentru Prometeu, o nouă vîrstă de aur, făcută din iubire, din virtute, din pace și din libertate. În poemul lui Goethe, înapoia peripețiilor lui Faust și determinîndu-le, se desfășoară lupta Domnului cu Mefisto, în prinsoarea pierdută de către cel din urmă. Poemul lui Goethe sfîrșește prin triumful acțiunii în serviciul oamenilor. Faust se eliberează de Mefisto și acesta pierde prinsoarea lui în cer, cînd eroul înțelege că scopul vieții nu poate fi legat de nici una din clipele ei actuale, ci numai din perspectiva ei rodnică în viitor. Poemul lui Goethe are deci o perspectivă nelimitată, deoarece se vor ivi teme noi ale creației chiar după ce Faust smulge mării pămîntul unei așezări omenești fericite. Omul faustian nu istovește un program, ci creează o metodă de viață cu care se va elibera treptat, dar cu un termen mereu amînat, de puterea răului asupra lui. Poemul lui Hugo culminează însă într-un accent exhaustiv. Dispariția acțiunii lui Satan în univers, prin absorbția lui în Principiul Binelui pune, un termen istoriei și luptelor umane, prin readucerea unei noi „vîrste de aur", despre care ne vorbesc versurile *Sfîrșitului Satanei :*

Satan, le mal, l'horreur, condensée en génie,
L'anxiété, le guêt, la douleur, l'insomnie,
Dormait. En même-temps la terre eut un répit.
La lave folle aux flancs de l'Hékla s'assoupit ;
Le fouet oublia l'âne ; et l'ours, las de ses courses,
Vint boire avec la biche à la clarté des sources ;
La rose parut belle aux dragons éblouis ;
L'âme de Marc Aurèle entra dans Saint-Louis ;
Le plus grand, attendri, se pencha sur le moindre ;
Le bonze, croyant voir de la lumière poindre,
Eut peur, chouette, et dit en fremissant : Déjà !
La plante, qu'étoufait le roc, se dégagea ;
Les mouches, qui perdaient aux toiles d'araignées,
S'envolèrent, de vie et d'aurore baignées ;
Le poids se souleva des reins du portefaix ;
Le vent s'arreta court sur les flots stupéfaits,
Et fit grâce, et laissa rentrer la barque au havre ;
L'enfant mort, dont la mère embrassait le cadavre,
Rouvrant les yeux, reprit le sein en souriant.
Satan dormait.

Idila „vîrstei de aur" este situată aici nu la începutul, ci la sfîrșitul civilizației omenești. Este o idilă „eliziană", cum a numit specia ei Schiller, proiectînd un poem consacrat lui Hercule ajuns, după multele lui osteneli, în Elizeu și logodindu-se cu Hebe, fiica lui Jupiter, zeița tinereții și paharnica zeilor [1].

8. LECONTE DE LISLE

Ideea *Legendei secolelor* a lui Victor Hugo, adică ideea de a înfățișa, într-o operă poetică, istoria omenirii văzută prin prisma legendei ei, a fost atribuită uneori lui Leconte de Lisle, care publicase, încă din 1852, *Poemele antice*, urmate în 1855 de bucățile grupate mai tîrziu în a doua ediție a acestei culegeri, completate apoi prin ciclul *Poemelor barbare*, 1862, și de *Poemele tragice*, 1884. Istorismul poetic a fost însă o tendință generală în mișcarea romantică. Ea inspirase mai înainte încă *Poemele*

[1] Despre „idila eliziană", în Schiller, v. *Uber naive und sentimentalische Dichtung.*

antice și moderne ale lui A. de Vigny. Hugo însuși dăduse multe fresce istorice în opere anterioare. În ediția din 1843 a *Burgravilor,* Hugo încercase o clasificare a întregii sale opere de pînă atunci, după secole și țări. Unele din bucățile *Legendei secolelor* sînt, dealtfel, anterioare primelor publicații ale lui Leconte de Lisle. Imitația lui L. de Lisle este o ipoteză inutilă și pentru motivul că, la acesta, feluritele tablouri istorice rămîn neatîrnate unele față de altele, ca tot atîtea clișee izolate : o împrejurare explicabilă dacă ne referim la asprul lui pesimism, care îl împiedica să înregistreze între feluritele momente ale trecutului vreo ascensiune către țintele întregii omeniri. Istorismul în forma lui romantică se asociază, dealtfel, totdeauna cu pesimismul. Pentru poetul căruia trecutul îi apare ca o colecție de momente strict individuale, nici o trecere sau gradație nu pare să existe și, în aceste condiții, mintea, care n-are de ce să creadă sau să spere, se poate mulțumi să contemple valorile de pitoresc din îmbinarea cărora se întocmește mozaicul istoriei. Un profetism mesianic există, cu toate acestea, la Leconte de Lisle, ca la toți poeții ieșiți din romantism, numai că la acesta profetismul ia un sens negativ, sub influențe sociale vrednice a fi reținute, un sens care este destul de curios pentru a fi notat.

Leconte de Lisle aparținea unei familii franceze emigrate în insula Réunion. Venit în Franța pentru a studia, și revenit pentru a se consacra carierei literare, Leconte de Lisle a stat sub o îndoită influență de cultură, aceea a lui Fourier, al cărui socialism utopic îi transmisese ideea posibilității unei organizații armonioase a societății prin singurele mijloace ale propagandei filozofice, apoi influența elenistului și poetului Louis Ménard, care răspîndea ideea că armonia socială fusese realizată odată în trecutul omenirii, și anume în civilizația politeistă a vechilor greci, al căror model putea fi transmis societăților moderne. Ideea civilizației grecești ca o civilizație perfectă și ca un model invariabil are ea însăși un trecut. S-a format în timpul neoumanismului german al secolului al XVIII-lea, ca una din formele rezistenței față de absolutismul timpului. Au reprezentat-o un J. J. Winckelmann, un Hölderlin. Tendințe asemănătoare pot fi notate uneori și în operele lui Goethe și Schiller. Fără a putea spune în ce măsură izvoarele neoumaniste germane au lucrat asupra lui Louis Ménard, este sigur că fervoarea elenică a acestuia amintește uneori pe aceea a germanilor citați, mai ales pe a lui Hölderlin. Mai probabilă decît o înrîurire directă este însă comunitatea participării la acele forme ale cultului antichității apărute în epoca Renașterii și alimentate apoi de progresele studiilor filologice și arheologice mai noi. Înmulțirea contradicțiilor sociale în epoca Revoluției franceze și mai tîrziu determinase elanul de întoarcere către acea lume a frumuseții evocată de sculptorii și poeții greci, către toate mărturiile de înțelepciune și forță de caracter cuprinse în operele filozofilor și istoricilor antici. Louis Ménard aparținea acestui curent, destul de vechi în culturile occidentale în momentul în care publică *De la Morale avant les philosophes,* 1860, *Le Polythéisme hellénique,* 1865, *Les Rêveries d'un païen mystique*, 1876.

Ménard îl învață grecește pe Leconte de Lisle. Ceea ce îi unea pe cei doi poeți erudiți, în afară de entuziasmul lor pentru lumea greacă, mai era și comuna lor credință republicană. Această credință îi face să ia o parte activă la evenimentele revoluționare din 1848. Dar cînd revoluția este trădată și se prăbușește, Leconte de Lisle se refugiază într-un pesimism deznădăjduit, care împrumută accentul ei propriu operei poetice construite de atunci înainte. În aceeași epocă începuseră să apară lucrările indianistului francez Burnouf, traducerea *Baghavatei-Purana,* 1840—1847, *Introducerea în istoria budismului,* 1845. Curînd, francezii vor citi și traducerile marilor opere ale religiei și literaturii indiene : *Rig-Veda, Ramayana, Maha-Bharata,* a căror influență asupra lui Quinet și Michelet am notat-o mai sus. Curiozitatea lui Leconte de Lisle cu privire la vechile religii atrage în sfera studiilor sale și mitologiile celtice, scandinave, finice și polinesiene. Cele trei cicluri de poeme ale lui Leconte de Lisle sînt debitoare tuturor acestor izvoare, studiate de el cu pasiunea unui erudit și cu un netăgăduit dar al evocării în forme statuare, perfecte prin monumentalis-

mul lor static, peste care plutește suflul tragic al unei decepții profunde. Profetismul lui Leconte de Lisle prevestește stingerea lumilor, distrugerea vieții pe pămînt și reintegrarea somnului profund al materiei. Așa ne vorbește poemul *Solvet seclum* din ciclul *Poemelor barbare* :

Tu te tairas, o voix sinistres des vivants !
Blasphèmes furieux qui roulez par les vents,
Cris d'épouvante, cris de haine, cris de rage,
Effroyables clameurs de l'éternel naufrage,
Tourments, crimes, remords, sanglots désespérés,
Esprit et chair de l'homme, un jour vous vous tairez !
Tout se taira, dieux, rois, forçats et foules viles,
Le rauque grondement des bagnes et des villes,
Les bêtes des forêts, des monts et de la mer,
Ce qui vole et bondit et rampe en cet enfer,
Tout ce qui tremble et fuit, tout ce qui tue et mange,
Depuis le ver de terre écrasé dans la fange
Jusqu'à la foudre errant dans l'épaisseur des nuits !

Nu numai disociată de ideea progresului, prin care se formaseră atîtea din sociogoniile trecutului, dar de-a dreptul opusă acestei idei, viziunea lui Leconte de Lisle reprezintă unul din punctele cele mai adînci ale pesimismului secolului al XIX-lea. Nu însă singurul care poate fi remarcat în creația literară a acestei vremi.

9. E. MADÁCH

Pesimismul secolului al XIX-lea a fost un curent al romantismului, paralel și opus aceluia care își găsise în Hegel pe filozoful lui și în Hugo pe marele lui poet. Filozofia istoriei a lui Hegel înfățișase în trecutul omenirii ascensiunea continuă a acesteia către condiția libertății. Filozofia lui Hegel este o construcție tipic idealistă. Esența lumii este, pentru acest filozof, de natură spirituală. Spiritul lumii, *der Weltgeist*, este, prin firea lui, liber. Realizarea treptată a spiritului lumii în întruchipările naturii, apoi în acele ale istoriei îl aduce să ia o conștiință treptată și din ce în ce mai clară despre libertatea lui esențială pe care o întrupează în instituții și în formele

culturii. Revoluția franceză jucase un mare rol în formația lui Hegel și a filozofiei lui. Înregistrăm un ecou al Revoluției franceze în propoziția fundamentală a filozofiei hegeliene a istoriei : „Istoria universală este progresul în conștiința libertății" (*„Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit"*). În același fel a evocat Victor Hugo, în *Legenda secolelor*, ascensiunea omenirii, după multele înlănțuiri ale trecutului ei, către înfrîngerea fatalităților naturii și către condiția libertății.

Dar, paralel cu acest curent libertar al romantismului, s-a desfășurat și un altul, determinat fie de sentimentul claselor înfrînte în luptele pentru libertate ale burgheziei, fie, ceva mai tîrziu, de decepția produsă de eșuarea mișcării revoluționare din 1848. Este curentul pesimismului european. Pentru prima parte a acestui curent o mărturie filozofică foarte caracteristică a dat-o Schopenhauer în *Lumea ca voință și reprezentare*. Spre deosebire de Hegel, pe care n-a încetat a-l combate, pentru Schopenhauer istoria omenirii a fost o agitație sterilă, fără direcție și înțeles, ceva deopotrivă cu visul. În opera citată (II. Bd. III. Buch, Kap. 38), Schopenhauer scrie : „Ceea ce istoria povestește este, de fapt, lungul, greul și confuzul vis al omenirii". Studiul istoriei este, pentru Schopenhauer, unul din cele mai inutile pe care și le poate propune mintea omenească. Filozoful trebuie să-și propună o altă țintă : cunoașterea esențelor eterne și imobile în care se obiectivează voința universală, „ideile platonice". Negarea istoriei este una din atitudinile cele mai semnificative ale pesimismului european. Întîmpinăm această atitudine în mai multe opere poetice ale secolului al XIX-lea, printre care și aceea a lui Madách, *Tragedia omului*, deși, după cum vom vedea îndată, marele poet maghiar a izbutit să depășească afirmația antiistorică a pesimismului european, cu care se leagă prin multe fire

Emerich Madách s-a născut în 21 ianuarie 1823, la Alsósztregova, în comitatul Nedgrad, ca descendent al unei vechi familii a aristocrației maghiare. Pierzîndu-și tatăl de timpuriu, copilul crește pe lîngă mama lui, o femeie cultivată. Tînărul, visător și reflexiv, își face studiile la Pesta, de unde se înapoiază în comitatul său pentru a lua parte la viața publică, ca reprezentant al

curentelor patriotice și democrate care agitau pe atunci Ungaria. În mișcarea revoluționară din 1848—49, Madách nu ia o parte directă, dar adăpostul pe care-l oferă unui refugiat politic îi aduce închisoarea pentru un an, în timpul căreia soția necredincioasă îl părăsește. Din durerea acestei pierderi, consemnată în mai multe poezii lirice, îl smulg luptele politice ale vremii, prin care Ungaria tindea să se elibereze de sub dominația coroanei habsburgice și a statului austriac, în care fusese încorporată după zdrobirea revoluției din 1848 și eșuarea acțiunii lui Kossuth. În aceste împrejurări se desăvîrșește *Tragedia omului*, pe care Arány o remarcă îndată ca pe una din operele cele mai de seamă ale literaturii maghiare. Mort la o vîrstă tînără, în 1864, Madách a lăsat o operă destul de întinsă, cuprinzînd poezii lirice, studii de estetică, mai multe drame, adunate în ediția completă a scrierilor sale, trei volume publicate în 1880.

Tragedia omului, opera cea mai însemnată a lui Madách, aparține unei îndoite serii literare : este un poem sociogonic, prin evocarea desfășurării vieții istorice a omenirii, din care aduce pe scenă episoade felurite, culese din luptele popoarelor pentru libertate ; este apoi un poem faustic, ca unul care tratează tema omului în căutarea înțelesului vieții sale. Se poate spune că, în marele lui poem, Madách a reunit viziunea romantică, pentru care destinul omenirii este legat de viața diferitelor popoare apărute pe scena istoriei, cu viziunea iluministă, potrivit căreia viața omenirii este privită ca o totalitate și pune, ca atare, o problemă generală, de ordin filozofic și moral.

Poemul se deschide, ca în *Faust*, printr-un prolog în cer. Dumnezeu se odihnește, în splendoarea creației lui, primind cîntarea de proslăvire a îngerilor. Lucifer, de-a pururi nemulțumitul, stă deoparte, cerînd partea lui în stăpînirea lumii. Dumnezeu îi cedează arborele științei și arborele vieții, în Paradis, unde prima pereche omenească trăiește în beatitudine. Se produce ispitirea Evei și a lui Adam, care, după ce gustă din fructul oprit al științei, dar mai înainte de a se înfrupta din rodul pomului vieții de-a pururi, sînt izgoniți din Paradis. Poemul sociogonic al lui Madách începe deci printr-un episod biblic, ca în poemele lui Milton și Hugo, Adam și Eva vor rămîne de-aci înainte personajele principale ale dramei, dar vor reveni în tablourile ei succesive în întrupări variate. Este o schemă literară pe care o va folosi mai tîrziu și Liviu Rebreanu în romanul său arheologic și istoric *Adam și Eva*, a cărui dependență de precedentul lui Madách nu este contestabilă.

Afară din Paradis, Adam și Eva trăiesc muncind pămîntul. Adam implîntă parii unui gard, delimitînd o proprietate. Eva sădește viță. Adam dobîndește o conștiință de sine, prin care se crede „propriul lui zeu." Eva se pregătește să devină mama neamului omenesc. Lucifer le revelă „nevăzuta pînză de paianjen" a forțelor naturii. Adam ar dori să știe ce soartă rezervă viitorul neamului său. Atunci cufundă Lucifer prima pereche de oameni într-un somn profund cu visuri multe. Începe „visul istoriei", de care vorbise Schopenhauer. După scenele expozitive și pînă la trezirea eroilor, poemul lui Madách este deci povestea dramatizată a unui vis.

Adam se visează, mai întîi, ca faraon al Egiptului. Eva este soția unui sclav maltratat. Societatea peste care domnește Adam-faraonul se întemeiază pe principiul „milioane de oameni pentru unul singur". Adam năzuiește către o viață mai liberă și mai demnă a oamenilor. El simte melancolia despoției lui :[1]

...La ce e slava mea,
S-o simt, s-o văd de-a pururi înfrățită
Cu plîngerea a mii și milioane,
Să plîng-o mie, unul să zîmbească,
Un frate bun al celor asupriți ?
De mii de ori mai mare mi-e durerea.

Adam dorește ca „toți să fie liberi". Părăsește tronul, căutînd un alt tărîm, o altă lume. Tabloul următor are loc la Atena, unde Adam s-a întrupat ca Miltiade, generalul victorios în războiul împotriva perșilor, devenit curînd victima cetății lui. Eva este Lucia, soția lui Miltiade. Demagogii agită mulțimea împotriva strategului, învinuindu-l de trădare și cerînd sentința capitală în contra lui.

[1] Citez după traducerea lui O. Goga, ed. a II-a, 1940.

Adam-Miltiade trăiește amărăciunea nerecunoștinței poporului pentru care visase libertatea. Înainte de a se da în mîna călăului, cere lui Lucifer să-l ducă în altă țară.

Adam ajunge la Roma, ca Sergiolus, în epoca imperială. Ia parte la o orgie, în care Eva a devenit Iulia. Bîntuie ciuma în cetate. Desfrînații privesc jocurile de gladiatori și se îmbată de priveliștea sîngelui vărsat. Apare apostolul Petru, care propovăduiește asceza creștină. Adam trăiește o răsturnare a sentimentelor sale și se roagă. Apostolul Petru anunță timpuri noi, aduse de tinerele popoare barbare, odată cu idealul frăției dintre oameni și abolirea sclaviei :

Cuvîntul meu plinit-a Domnul ! Uite
Pămîntul putred azi din nou se naște.
Acești barbari ascunși în piei de urs,
Ce-azvîrl tăciuni în strașini de palate,
Al căror cal azi calcă cu copita
Ogor arat de plugul multor veacuri,
Aflîndu-și ieslea-n templuri părăsite,
Vor gîlgîi un nou prisos de sînge
În vinele ce-s azi atît de scurse !
Iar cei ce cîntă imnuri azi în circ,
Cînd lei flămînzi le sfîșie din carne,
Alt ideal aduc : frățietatea
Și dezrobirea omului din jug,
Ce vor mișca pămîntu-n temelii !

În Bizanț, Adam devenit Tancred este unul dintre cruciați. Creștinismul a devenit intoleranță și sterilă dispută teologică. Adam dorește să se regăsească deci într-un timp de indiferență spirituală. Așa ajunge el la curtea împăratului german, ca astronomul Kepler, visînd la mari reforme și cuceriri ale minții, dar trebuind să mărturisească neputința științei de a ferici pe om. O băutură adusă de Lucifer îl face pe Adam să aibă o nouă viziune a viitorului, cînd „duhul mare-al vremii“ va aduce întinerirea lumii. Se aud sunetele *Marsiliezei*.

În piața Grève din Paris, Adam-Danton stă lîngă ghilotină. Lucifer este călăul. Mulțimea freamătă. Apare, pentru a fi executat, un tînăr marchiz cu sora lui, noua

întrupare a Evei. Danton vrea să-i salveze. Favoarea populară se abate de la Danton, care cade el însuși victimă teroarei în care degenerase noua mișcare de eliberare a mulțimilor.

Scena se schimbă din nou. Acum sîntem la Londra și în noul regim al libertăților burgheze. Dar viața a devenit aici un tîrg. Este domnia afacerilor și a înșelătoriei. Totul este de vînzare. Idealurile omenești au adormit Libertatea a devenit acum libera concurență. Și în regimul acesteia, masele omenești au intrat într-o nouă robie. Adam se jeluiește :

Iar înșelat... Credeam că e destul
Să spulber groaza vremii de demult
Și liberă întrecere să dau
Puterilor... dar iată un șurub
Care ținea-n picioare angrenajul,
Am dat în lături : simțul pietății,
N-am pus în loc șurub mai iscusit...
Ce-ntrecere-i cînd unul are spadă
Și brațul gol îl are celălalt ?
Ce libertate-i cînd flămînzi o sută
Trebui să intre-n jugul unui ins ?
Aci se luptă cîinii pentr-un os...
În inima lor eu vreau societate
Ce apără în loc să pedepsească
Și îndeamnă-n loc să sperie, cu forțe
Ce se-nfrățesc ajunse la izbîndă,
Din zile vechi visată de știință,
Cînd rostu-ntreg e străjuit de minte !
Da, va veni... o știu... o simt... mă duc
În lumea ei, Lucifer !

Adam crede deci că poate anunța un program socialist, dar poetul lui nu cunoaște decît socialismul utopic. Adam reapare într-un falanster fourierist, unde societatea a devenit o cazarmă, arta și poezia au dispărut ; utilitatea singură domnește. Adam se refugiază, pe aripile lui Lucifer, în regiunile superioare ale eterului. Începe un zbor, ca al lui Cain, în poemul lui Byron. Spaima îl copleșește pe Adam, și „spiritul pămîntului“ îl prăbu-

şeşte din nou pe scoarţa planetei noastre. A venit vremea iernii de-a pururi. Soarele luceşte ca un disc lipsit de căldură. Cultura omenirii a dispărut. Singurul neam supravieţuitor este al eschimoşilor polari, printre care Adam recunoaşte, într-o biată femeie fără graţie, pe Eva de altădată. Atunci se deşteaptă Adam din cumplitul vis al istoriei. Se regăseşte în ţara cu palmieri a tinereţii lui, dar inima lui este frîntă. La ce bun toată această rătăcire ? Ar dori să termine cu viaţa şi sfidează divinitatea. Dar Eva se simte mamă. Viaţa este deci menită să se perpetueze. Adam simte în el îndatoririle unui tată şi scopul vieţii lui se precizează ca o grijă pentru generaţiile viitoare. Un cîmp fără limite al activităţii în serviciul oamenilor se deschide în faţa lui Adam, împreună cu iubirea femeii care va spijini lupta bărbatului. Aşa vorbeşte Domnul :

Ţi-e mîna tare, inima înaltă,
Iar cîmpul muncii fără de hotar,
Şi-un glas de sus, cînd bine bagi de seamă,
Te-ndeamnă-n drum, te mustră şi te-nalţă,
Tu să-l asculţi ! Iar cînd a amuţit,
Din cer povaţa-n larma vieţii tale,
Femeia, mai plăpîndă, mai curată,
Şi de noroi cu doi paşi mai departe,
Ea are s-o audă, strecurînd-o,
Prin inimă în cîntec şi visare.
Cu-aceste două îţi va sta alături
În nenoroc ca şi-n zile senine,
Un geniu zîmbitor să te mîngîie,
Iar Lucifer, tu, o verigă-n lanţul
Fără sfîrşit, te zbate mai departe !
Tăgada şi ştiinţa ta cea rece,
Ca drojdia ce fierbe aluatul,
Vor zbucium pe om, dar nu-l vor frînge,
Tu pedepsit vei fi în veşnicie
Văzînd de-a pururi că ce vrei să strici
Înmugureşte-n bine şi-n frumos.

Lucifer a pierdut încă o dată prinsoarea lui. Optimismul uman este de neînvins. Programul uman nu se istoveşte niciodată. Adam a priceput învăţămîntul : „Îl simt

şi eu şi-i voi urma porunca". Domnul o întăreşte : „Omule, zis-am, luptă-te şi crede !" Ideea infinitului, intrată în imaginea universului fizic prin lucrările astronomilor Renaşterii, a pătruns şi în lumea morală, ca îndemn spre fapta neîncetată, ca un termen mereu amînat, dar niciodată abolit. Madách este unul din poeţii acestei teme. Nutrit din criticismul modern, dar depăşind pesimismul, îndatorat romantismului prin înţelegerea istoriei ca luptă a popoarelor pentru libertate, poemul sociogonic al lui Madách, reprezentativ pentru curentele de idei ale vremii sale, susţinut de o fantezie poetică vizionară, este unul din cele mai însemnate ale seriei întregi.

10. I. HELIADE RĂDULESCU

Tema sociogonică a fost tratată şi de poeţii români. Unul din aceştia este Heliade Rădulescu, preocupat, într-o epocă mai lungă a activităţii sale, de compunerea unui vast poem al *Umanităţii*, din care a realizat numai unele părţi. Consacrînd o cercetare proiectului unui poem despre *Santa Cetate*, finalul ciclului tematic întreg, D. Popovici a stabilit legăturile dintre diferitele lui părţi (în *Santa Cetate, Între Utopie şi Poezie*, 1935, p. 234) : *Santa Cetate* constituie „partea finală din seria de poezii cu care Heliade Rădulescu intenţiona să construiască marea sa poemă a umanităţii. Avînd ca piesă liminară *Anatolida*, ultima ipostază a ciclului de poeme *Biblice*, şi străbătînd, în *Evangelice*, procesul de purificare a omenirii, *Umanitatea* urma să se încheie cu proiectarea în faţa tuturor a imaginii viitorului, a *Santei Cetăţi*. În această expunere a ascensiunii omenirii, Heliade ne-ar fi făcut să asistăm la biruinţa permanentă a principiului revoluţionar, concretizată în biruinţa lui Jupiter asupra lui Saturn, şi la definitiva eliberare a spiritului de materie, la «victoria Omului asupra Zeului Forţa»."

După cum se vede, Heliade Rădulescu intenţiona să reia vechea schemă poetică a lui Hesiod şi, în întregimea lui, poemul ar fi avut caracterul unei sociogonii transcendente. Din toate aceste planuri literare, în afară de *Santa Cetate*, adică de cetatea falansteristă, aşa cum o propusese în epocă socialismul utopic al lui Fourier,

Heliade a consacrat un timp mai îndelung al meditației sale poetice compunerii *Anatolidei*, poemul răsăritului omenirii, al începuturilor ei. O scrisoare adresată lui George Bariț din 28 noiembrie 1869, publicată de Emil Vîrtosu (în *Ion Heliade Rădulescu. Acte și scrisori adnotate și publicate de...*, 1928, p. 42), ne comunică următoarele părți : *Tohu-Bohu, Himnul Creațiunii, Androginul, Arburele științei, Căderea, Cain și Abel, Descindenții lui Cain, Maritagiul fiilor cerului cu filiele oamenilor, Saturn și Jupiter, Jupiter și Prometheu, Prometheu și Pandora, Prometheu încantenat sau Desmot, Deluviu, Confusia lui Babel, Alianța lui Dumnezeu cu omul, Sodoma și Gomorha, Iobu sau Ariceandru, Victoria Omului asupra Zeului Forța.* Poemul lui Heliade contamina deci teme mitologice antice cu teme biblice, așa cum făcuse cu două secole mai înainte Milton în vestitul său poem, pe care scriitorul nostru îl cunoștea bine și îl folosea ca pe una din sursele sale, alături de acele aflate în poeții antichității. Din vastul său proiect, Heliade n-a realizat însă decît începutul, de la evocarea creației lumii pînă la episodul lui Cain și Abel, cu energie poetică, deși în limba neologistică prin care atîtea din operele sale din aceeași epocă au îmbătrînit atît de curînd.

Anatolida începe cu *Imnul Creațiunii*. Ne este evocată, mai întîi, în acord cu povestirea primei părți a *Bibliei*, creația luminii :

Ai zis : fie lumină ! și iată sunt : Eterne ;
Împlut-am universul ca peplu împrejuru-ți,
Și spiritul vieții se poartă peste ape.
Pătrunsu-s-a abisul d-o mistică ardoare
Și l-a coprins fiori ;
Tresare și concepe. — Ai chaosului germini
Spre viață și spre nuntă așteaptă a ta voce,
Materia inertă, și vagă, și informă
Se pune în mișcare. — E plin, plin este cerul
De gloria-ți eternă, și peste tot splendoarea-ți
Prin mine se revarsă suavă, lină, blîndă.

Urmează evocarea creației „firmamentului", a apelor, a astrelor, a peștilor și paserilor, a animalelor de pe pă-

mînt, a primei perechi omenești. După cele șase zile ale creației, urmează a șaptea : ziua odihnei Creatorului, pe care creaturile o folosesc pentru a înălța un imn de proslăvire.

Cîntul următor, *Viața sau Androginul*, se petrece în Eden, locuit de primul om, ieșit „plin de vigoare, june" din mîinile Creatorului, dar matur prin mintea lui. Trec prin fața-i cuplurile de animale, în timp ce el însuși, singur, se consumă de dorul unei însoțiri și al unei îmbrățișări, pînă cînd Eva se desprinde din coasta lui Adam. Tabloul Evei este executat de penelul unui pictor academic :

La umbră lîng-un dafin, ca p-un așternut moale,
Pe iarba mlădioasă cu flori îndamascată,
Ca pruncul într-un leagăn dormea prima femeie,
Cu tîmpla p-a sa mînă, sublimă de inocență,
În toată nuditatea divinelor ei grații.
Ca peplu peste corpu-i se resfira în raze
În unde de lumină cosițele-i de aur
Și-i coperea d-a lungul augusta nuditate,
Și sinul d-alabastru, și brațele-i rotunde.
Pe frunte-i o sudoare de perle transparente
Și un surîs pe buze c-al pruncului ce doarme
Spunea de beatitutea a unui vis ferice.

Începe idila lui Adam cu Eva. Este o idilă conjugală, întocmai ca aceea celebrată de Milton altădată. Heliade ține să facă această referință, dezvăluindu-și unul din izvoarele lui :

În corul astor angeli, o, bard al Albionei,
O, Milton, treci la rîndu-ți. De ai pierdut vederea,
Ți-e inima-n lumină și geniul în ceruri ;
Cu harpa ta de aur celebră himeneul,
Salută ca un vate amorul conjugal
Cu care numai omul a fost dotat din ceruri.

În *Arborul științei*, poemul continuă printr-o dezvoltare analitică de gînduri. Dacă a căzut Grecia și Roma, se întreabă poetul, de ce n-ar fi existat și căderea unei stări anterioare a omenirii, despre care atestează istoria. Heliade constată : *„Toți populii din lume conservă suve-*

nirea / D-o stare foarte naltă din care căzu omul". Această „stare foarte naltă", prezentă în amintirea popoarelor, ar fi fost *evul de aur, paradisul,* pe care poetul și le închipuie în acord cu tradițiile indice. Lumea era pe-atunci o singură cetate, în care oamenii trăiau fericiți. În mijlocul acestei cetăți, frumoasă ca o grădină, creștea *arborele științei,* trăgîndu-și seva din pămînt. Dar un eretic, un Arhibrahman, smulge arborele științei și îl înfige cu rădăcina în ceruri, pentru ca el să nu mai sugă moartea din pămînt, ci viață și lumină din ceruri : fructele lui n-ar mai fi fost mortale. Față de acest act al răsturnării unei vechi rînduieli, începe o epocă de mari zbuciumări, de persecuții și martiraje. Arborele științei este transplantat în China și, la umbra lui, începe o lungă epocă de mari progrese ale științei și ale tehnicii. Poetul atribuie Chinei nu numai invențiile cunoscute, dar și transporturile mecanice, ba chiar și zborul cosmic.

Căci cerul cu pămîntul era ca două staturi
Vecine și amice, în bună armonie.
P-atunci imperatorii (c-așa le zicea omul)
Pe căi de-argint, de aur, de fir peste tot locul,
Cu trăgători d-aramă, vărsînd flăcări pe gură,
Mergea unul la altul și devorînd distanța
În cîteva minute în țări prea depărtate.
Iar alții-n vehicule ca stelele volante,
Cu ippogriphi de flacări ca fulgerul de răpezi,
Își străbătea prin aer de la pămînt la lună,
Din lună drept la soare. P-atuncia toată lumea
Era în fericire, p-atunci era și rîuri
De miere și de lapte.

Această stare a științei, a puterii omului asupra naturii și a prosperității generale s-a întrerupt la un moment dat. Poetul se întreabă care a fost cauza unei căderi atît de „deplorabile", a „unei catastrofe atîta de complecte" ? Explicația *Bibliei* este respinsă : o divinitate opusă progreselor rațiunii, pedepsind pe om pentru faptul de a se fi înfruptat din arborele științei, nu i se pare poetului posibilă. Mitul unui astfel de zeu n-a putut fi decît ficțiunea unor opresori :

Acel zeu nu există și n-a putut să-existe ;
E zeul ficțiunii infamilor ce vrură
Să impile omenirea în numele credinței
De dînsa inventată, făcînd divinitatea
Egală și complice cumplitelor lor crime.

Poetul adresează omenirii sfatul de a „respinge credința", de a „nu crede imposturii". El propune deci un teism raționalist, ridicat deasupra vechiului contrast dintre credință și știință, consacrat cunoașterii și progresului. Este un accent iluminist, cum sînt atîtea în opera lui Heliade. Pricina căderii va fi fost reaua întrebuințare dată de om achizițiilor civilizației lui. Poetul întrevede deci posibilitatea unui alt progres uman, în care știința și puterile omului să fie controlate și dirijate de conștiința lui.

După vechea cădere, după izgonirea din Eden, omul, împreună cu tovarășa lui de viață, reîncepe munca penibilă a primelor civilizații. Imită îndemînările[1] animalelor : *„Castorul, rîndurela îi fură drept maeștri / Spre a-și clăti coliba"*. Îmblînzește calul, înjugă boul, adună turme de vite. Începe lupta dintre om și om, în care acesta *„ajunge or despotul, or sclavul mizerabil / Al fratelui său însuși, carnefix or victimă"*. Munca grea înăsprește pe om ; Eva își pierde vechea frumusețe. Din însoțirea lui Adam cu Eva se naște Cain cu gemenea Adruma, Abel cu gemenea Helia. Preferința duioasă a părinților se îndreaptă către Abel, devenit păstor, în timp ce lui Cain îi revine munca pămîntului. Temperamentele celor doi frați sînt descrise după legenda biblică. Blîndul Abel, păstorul idilic al vechimii, este urît de asprul și chinuitul Cain. Acestuia i se arată în vis soarta lamentabilă a posterității lui, menită a deveni victima despoților. Deșteptat din visul lui, Cain strigă :

...Ce ! fiii mei sclavi vouă ?
În servitute fiii, a mea posteritate ?
Mai bine jos despoții ! De jos din rădăcină
Să moară tirania ! răcnește, se răpede,
Ia furios măciuca, și capul drept în două
Lui Abel îi despică.

---

[1] În textul de bază : îndemnările (n. ed.).

Cain se înspăimîntă de oroarea faptei lui. O voce îl acuză : *„Era divina voce ce-i zicem conştiinţă"*. Începe fuga lui Cain prin lume, fuga de sine însuşi. Poetul imploră îndurare pentru Cain. Dar figura lui şi a lui Abel, a despotului şi a victimei, se vor perpetua necontenit în omenire, dînd naştere nenumăratelor unelte ale silniciei şi torturii, amintite de poet cu abundenţă verbală :

...Măciucă, lance, gladiu,
Rugi, furci şi roata, cruce, salpetră şi pucioasă,
Plumb, fier, bronz, acioaie, jug, carcere şi bende,
Cepi, fiare şi verige, sclavie, servaj, glebă,
Imposite, uzură...

Scena finală este a ritului înmormîntării lui Abel, cu lamentarea Evei, şi depunerea corpului neînsufleţit sub movilă, în *dolmen (dolman)*. Heliade n-a dus mai departe compunerea *Anatolidei*, şi poemul său, nu lipsit pe alocuri de vigoare, dar compromis în fiecare moment de o limbă cu totul artificială, nu aduce teme noi faţă de lunga tradiţie a poemelor sociogonice. Prezentînd drama *omului*, nu a popoarelor, Heliade se leagă mai degrabă de faza antică şi iluministă a temei lui. Eminescu va folosi, în curînd, viziunea romantică.

II. M. EMINESCU

Memento mori (într-o primă versiune : *Panorama deşertăciunilor)* este, desigur, una din cele mai însemnate în şirul de realizări poetice ale seriei tematice urmărite aici, înainte de *Cîntare Omului* a lui T. Arghezi, la care va trebui să ajungem în cele din urmă. Eminescu i-a consacrat o lungă elaborare, în epoca 1870—1872, înainte de a ajunge la a doua versiune, publicată, împreună cu toate variantele ei, de Perpessicius (în M. Eminescu, *Opere*, vol. IV şi V) şi, de-atunci, de alţi editori. Este o compunere de 1302 versuri : 218 strofe de cîte 6 versuri trohaice de 16 sau 15 silabe. Încadrate între două părţi de reflecţie lirică, poemul descrie evoluţia omenirii prin popoarele care s-au succedat pe scena istoriei, adică aşa cum o înfă-

ţişaseră poeţii romantici. *Memento mori* este o sociogonie romantică, prezentînd unele analogii cu *Legenda secolelor* a lui Hugo, dar inspirată de acea concepţie pesimistă a istoriei prin care se înrudeşte cu *Tragedia omului* a lui Emeric Madách, compusă cu un deceniu mai înainte, dar rămasă necunoscută de poetul nostru. Paralelismul dintre *Memento mori* şi *Tragedia omului*, similarităţile tematice şi ideologice dintre cele două poeme sînt explicabile prin momentul lor social, epoca de dezabuzare a perioadei următoare eşecului revoluţiei din 1848, cînd se generalizează o stare de spirit în care prind rădăcină influenţe filozofice rămase fără răsunet mai înainte, cum a fost cazul pentru filozofia lui Schopenhauer, a cărui operă, apărută încă la sfîrşitul celui de-al doilea deceniu al secolului al XIX-lea, găseşte abia acum terenul însămînţării ei şi intră ca un factor important în formarea concepţiei despre lume a multor poeţi europeni, printre care Madách şi Eminescu.

Începutul poemului *Memento mori* anunţă tema. Poetul ni se înfăţişează, într-un limbaj metaforic care va aduce multe revelaţii poetice, păscînd *turma visurilor* sale în întunericul nopţii, *înstelatul rege maur*. Gîndul i se întoarce către poezia trecutului, în care caută mîngîiere pentru durerile prezentului. Cufundarea în vis va alina conştiinţa îndurerată a răului permanent : *„De văd răul sau de nu-l văd, el pe lume tot rămîne"*. În palatul fantomatic al închipuirii, *sub arcurile negre, cu stîlpi nalţi suiţi în stele*, poetul întoarce *roata vremii* şi o opreşte pe rînd, ori de cîte ori civilizaţia omenească a însemnat o victorie, apoi o cădere.

Vede, mai întîi, pe negrii epocii de piatră, nomazi şi idolatri. Babilonul construieşte cetăţi uriaşe, *cu o mare de palate*, grădinile suspendate ale Semiramidei. Regele asiatic întrupează o voinţă cumplită : *puternica lui ură era secol de urgie*. Se simţea deopotrivă cu divinitatea. În jurul lui, al lui Sardanapal, curtenii trăiesc un vis de voluptate. Ce-a rămas din toate acestea ? Motivul străvechi al lui *ubi sunt*, reluat de Volney, revine şi în acest vestibul al poemului :

Azi? Vei rătăci degeaba în cîmpia nisipoasă:
Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase,
Numai munții, garzi de piatră stau și azi în a lor post;
Ca o umbră asiatul prin pustiu calu-și alungă,
De-l întrebi: unde-i Ninive? el ridică mîna-i lungă,
— „Unde este? nu știu, zice, mai nu știu nici unde-a fost".

Egipetul, al doilea episod, singurul publicat de Eminescu în timpul vieții sale, este un poem descriptiv de o rară grandoare. În decorul naturii proliferînd fabulos, de-a lungul Nilului *înecat de vecinici visuri*, se înalță monumentele trufașe ale Egiptului, răsărite parcă din *visările pustiei*, piramidele, *eterne ca și moartea*. În înserarea care cade, regele deschide pe una din ele, pentru a contempla trecutul. Gîndul lui e *întunecat*. Măreția apei, a pustiei și a nopții îmbracă Egiptul în visuri înșelătoare. În temple se aud cîntările de harfă ale preoților; magul privește în oglinda lui căile lumii și citește declinul *ginții efiminate*, al regilor *pătați de crime*, al *preoțimii desfrînate*. Se ridică nisipul răscolit din pustiuri și acoperă cetățile strălucite. Memphis și Theba cad în ruine. Beduini sălbăticiți trăiesc viața lor de nomazi, spunîndu-și mereu basmele trecutului, în timp ce vechile ruine, *Memphis... argintos gînd al pustiei*, devin cadrul vechii vieți de voluptate, revenită ca fantomă. Imaginea eminesciană a Egiptului este aceea a călătorilor romantici: peisaj funerar al unei civilizații dispărute prin păcatele ei[1].

Palestina este cadrul idilei biblice. Iordanul îi udă cîmpiile verzi. Viile cu struguri de-aur, codrii de măslin, luncile de dafini, fînețele bogate întregesc impresia de fecunditate a peisajului. Căprioarele rătăcesc în Libanon; mîndre fecioare, *purtînd pe-umerile albe auritul snop de grîu*, trecînd prin undele limpezi ale rîurilor își arată picioarele goale. Templul de marmură din Ierusalim înalță către cer columnele-i înalte. David își plînge

[1] Cp., pentru identificarea viziunii romantice, versurile pe care i le inspiră Egiptul lui D. Bolintineanu, în *Călătorii*, I, scrise în timpul exilului de după 1848, Buc., Minerva, 1915, cu aceeași folosire a temei lugubrului și fantomaticului.

păcatul și își zdrobește harfa. Solomon, *poetul-rege*, înalță cîntarea lui de proslăvire a Domnului, dar *amorul îl așteaptă cu-a lui umeri de zăpadă, dînd lirei alt acord* (al *Cîntării Cîntărilor*). Totul s-a prăbușit în urmă. S-a năruit templul din Ierusalim. Au căzut cedrii din vîrful muntelui Liban. Poporul evreiesc s-a risipit în lume. Poemul Palestinei este o meditație asupra ruinelor.

Grecia este obiectul unei dezvoltări poetice mai întinse. Caracteristica peisajului, cu alternanța mării, a cerului albastru, a reliefului stîncos, a templului construit deasupra, este zugrăvit de un penel sigur de sine. Este evocată lumea mitologiei, cu nimfele-i albe, *oceanice corpuri, statui de ninsoare*; în desișul unei dumbrăvi, satirul chel *își stoarce lacom poama neagră-n gură*. Joe, *preschimbat în tînăr, cu imobili ochi sub gene*, urmărește o fată pămînteană. Natura întreagă este însuflețită de o viață omenească, cu *vorbărețele valuri și prorocitoare stele*. Apare figura palidă a cugetătorului *în camera îngustă lîngă lampa cea cu oliu*. Stilizarea figurii filozofului grec este făcută în gustul modern-pesimistic: *gîndirea-i e în doliu*, mintea lui e dominată de perplexitate, enigma lumii nu se descifrează pentru el:

În zădar el grămădește lumea într-un singur semn;
Acel semn ce îl propagă, el în taină nu îl crede,
Adîncit vorbește noaptea cu-a lui umbră din părete —
Umbra-și rîde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn.

Tot astfel, sculptorul este un orb, dalta îi tremură, iar lucrarea perfectă ieșită din mîinile lui pare *o durere-ncremenită printre secolii ce trec*. Orfeu, cîntărețul mitic al Greciei, are un glas *stins de-aripa disperării*. El își azvîrle harfa în mare, care va murmura de-atunci *cîntările-i de-amar... sublimă ei durere*. Sîntem departe, prin astfel de accente, de imaginea winkelmaniană a Greciei senine. Avem mai degrabă de-a face, după surîzătoarea idilă a mitologiei, cu o Grecie a filozofilor și artiștilor, dominată de o melancolie profundă, în care se simte prevestirea unei căderi. Interpretarea atît de originală a fenomenului grec, cu fondul de durere al creațiilor sale în filozofie și artă,

înrudește gîndirea lui Eminescu cu aceea a lui Nietzsche în *Nașterea tragediei*, formată în aceiași ani [1].

Cînd cade Grecia, *apare Roma în uimita omenire.* Roma dă legi popoarelor lumii :

Gînduri mari ca sori-n caos e puternica-i gîndire
Și ce zice-i zis pe veacuri, e etern, nemuritor ;
Iar popoarele-și îndreaptă a lor suflete mărețe,
A lor fapte seculare, uriașele lor viețe,
După căi prescrise-odată de gîndirea-ăstui popor.

Împărații Romei supun lumea. Regii țărilor învinse sînt înjugați la carul triumfurilor. Neron aprinde Roma și, împreună cu ea, cade evul întreg. Evocarea Romei nu se termină însă acum, imaginea ei se va împleti cu aceea a Daciei, intercalată aici, ca partea cea mai întinsă a poemei întregi. Dacia este, pentru Eminescu, un loc de mare expansiune vitală a naturii, cu *rîurile-i argintoase,* grăitoare prin mii de glasuri, cu *dumbrăvi de aur constelate cu poiene,* cu *codrii de argint,* cu *păduri de aramă ;* insule fermecate plutesc pe cursurile de apă. Nu este un peisaj caracterizat prin construcțiile de artă ale omului, ca al Egiptului, ca al Greciei. Palatul zinei Dochia este făcut din munții de piatră ; pădurea este streașina lui. În grădina muntelui, cresc *păduri de flori,* mari ca sălciile pletoase, dumbrăvi de roze, printre care zboară *gîndaci ca pietre scumpe,* fluturi ca niște nave ; murmurul lor *împle lumea de-un cutremur voluptos.* Nenumărate sînt imaginile care întregesc tabloul naturii dacice, trăind în splendoare primitivă. Divinitatea locului este Dochia, înfățișată ca o zeiță tînără, căreia natura i se supune : pasărea măiastră cu pene de păun i se așază pe umăr, lebedele se înhamă la luntrea ei, cerboaicele îi oferă ugerele. Printr-o poartă a muntelui se pătrunde în lăcașul zeilor, tronînd în jilțuri de stînci, bînd aurora cu *spume de neguri albe,* chemîndu-și hergheliile de nea. La banchetul zeilor apare Luna, zîna Daciei, sora Soarelui, prezentată ca o fată frumoasă a țării, cu salbă de mărgele și mărgăritare pe piept, cu părul de aur împletit în cozi. Dincolo de munte este împărăția Soarelui, cetatea lui, o *lume fără umbră,* desfătată în lumină și voluptate, cu lacuri limpezi, cu grădini de roze. Panteonul Daciei este al unui cult naturist. *Raiul Daciei* este al naturii, neatins încă de corupția umană.

Îl mărginește Dunărea. S-a ridicat un pod de piatră peste valurile furioase. Trec legiunile romane, lucesc armele, ard scuturile, vuiesc carele. Soldații Romei privesc cu uimire la țara de munți, la cetatea ei pierdută în nori. Vine s-o apere oastea zeilor Daciei, cu Zamolxe, poruncind uraganului, cailor de fulger, purtat de carul lui cu *rune* (ca ale vechilor scandinavi !). Apare amenințător Decebal, un descendent al zeilor. Deasupra luptei armelor se angajează aceea a zeilor, ca în *Iliada* lui Homer. Vine Zeus pe o stea trasă de vulturi ; Marte țintește arcul lui către Zamolxe, Jupiter pare a fi eliberat pe titani pentru a-i face să escaladeze stîlpii munților, scările de nouri. Vin în ajutorul dacilor *sori, lune,* și spadele romane, făurite de Vulcan, se frîng. Privesc din depărtări, la cumplita încleștare, zeii nordici, cu Odin, cu Freia, aliații și protectorii dacilor. Jupiter triumfă asupra lui Zamolxe, și zeii daci fug să se ascundă în apele mării. Traian vede pe căpeteniile dacilor adunîndu-se la banchetul lor din urmă, ciocnind din cupele făcute din țeste de dușman, pregătindu-și moartea, mai bună decît sclavia. Se aude blestemul și prorocirea lui Decebal : mărirea romană se va preface în *umbră, pulbere* și *spuză.* Acuză în numele popoarelor tîrîte în sclavie, veștejite prin corupția romană. Vor veni neamuri noi și Roma va dispărea în șivoiul invaziilor barbare, stîrnite din pădurile lor eterne. Decebal își azvîrlă coroana în abis. Traian reflectează cu melancolie la instabilitatea grandorii, la *visul* istoriei. În mărire stau germenii căderii, comentează poetul. Care este atitudinea acestuia față de conflictul din care a apărut poporul românesc ? Eminescu reacționează în sens latinist. Roma a murit în românii vremii lui, în umilința și oprimarea lor, dar rămîne încă temelia unei renașteri viitoare. Căci deși *pe noi singuri ne uitarăm printre secoli făr' de milă,* deși pe cînd *ei purtau coarne de-aur, noi ducem juguri de lemn,* totuși *al*

[1] Vezi și studiul meu *Imaginea Greciei antice în „Memento mori" de Eminescu,* în *Studii de literatură universală și comparată,* 1963, p. 579 urm. [În volumul de față, p. 282 (n. ed.).]

Romei spirit mare... ramul din urmă din trupina de giganți, in noi, el este, *ne simțim mari, puternici, numai de-i gîndim pe ei...* Poet al Daciei, în care celebrează splendoarea naturii tinere, Eminescu nu se desolidarizează de tradiția latină, ba chiar o afirmă ca toți înaintașii lui, scriitorii generației de la '48.

Tabloul următor este al Nordului înghețat. În Valhala, zeii panteonului nordic, în frunte cu Odin, decid moartea Romei. Iureșul popoarelor barbare din pustietatea lor de gheturi se oprește pe un dîmb al Romei, *sfîntă și antică.* În vesela grădină a pămîntului italic sulița barbară se preface în cruce de aur. Este vorba deci de creștinarea semințiilor germanice : *„Odin moare — Tibrul este a credinței lui mormînt“.* Fără să insiste mai mult asupra momentului, poetul evocă noua orînduire a evului mediu în spirit iluminist, ca pe aceea a unor *secoli de-ntuneric,* în care spiritul este ținut în *lanțuri de umilire.* Sforțarea de eliberare, pornită *din adîncuri,* produce erupția vulcanică a Revoluției franceze :

Tricolorul plin de sînge e-mplîntat în baricade,
Clopotele url-alarmă pe Bastilia ce cade
Și poporul muge falnic, ca un ocean trezit ;
Sfarmă tot și pe-a lui valuri, ce le urcă cu mîndrie,
El înalță firi cumplite, cari-l duc, o vijelie,
Să îngroape sub ruine ce-n picioare a strivit.

Trece prin tablou figura lui Robespierre, *tigrul Robespierre, palid, adîncit, sinistru.* Poetul relevă în firea lui pe cugetătorul implacabil : *„Într-un cran săpat ca-n piatră, fierb gîndirile-i de fier“.* Cînd Robespierre se prăbușește, rămîn totuși cîștigurile în spiritul justiției ale Revoluției, pe care puterile populare adînci doresc să le reverse asupra lumii întregi. Aspirația aceasta *se concentră în suflarea unui om.* Urmează elogiul lui Napoleon :

Mare, că-i purtat pe umeri de adînci și mîndre vremuri ;
Căci gîndiri, cari ieșise dintr-a lumii lung cutremur,
El le poart-unite-n frunte și le scrie pe stindard ;
Cînd în lumea subjugată pentru drepturi ridic-arma,
Arătarea-i salutată de popoare... regi se sfarmă
Și a gloriei mîndre stele într-a lumei noapte ard.

Tot ce este *nobil și puternic* în secolul său de *mîndrie,* adică de redeșteptare a demnității umane, îl urmează pe Napoleon. În zarva bătăliilor lucește *eterna pace,* o pace a dreptății. Dar campania din Rusia îi îngroapă armatele în pustiul de omăt. Împăratul reflectează : *Nordul m-a învins — ideea m-a lăsat,* fixînd astfel un moment din luptele celor două regiuni ale lumii care generaseră fazele mai noi ale istoriei. Împăratul se simte deci abandonat de mesajul, de *ideea* lui, prin eșecul unei întreprinderi nebunești. Începe declinul aceluia care întrupase *a veacului gîndire.* Se încheie un capitol al istoriei. *Cartea lumii iar s-a-nchis.* Pe stînca surghiunului, Napoleon apare ca un Prometeu, *ce-a-adus lumei a luminii fericire.* Moartea lui e prohodită de ocean.

După episodul napoleonian, evenimentul cel mai de seamă al lumii i se pare poetului a fi avîntul cugetării omenești în epoca următoare, în epoca marilor sisteme ale filozofiei. Marx a spus odată că, neputînd executa o revoluție burgheză deopotrivă cu aceea a francezilor, germanii și-au continuat istoria lor în cugetare. Eminescu se oprește în fața unei idei asemănătoare în legătură cu eșecul libertăților pentru toate popoarele, în epoca postnapoleoniană. Istoria acestei epoci este, pentru poetul nostru, istoria avînturilor cutezătoare ale gîndirii, cu rezultate apreciate pesimist. Finalul poemei prezintă un interes deosebit pentru luminile aduse în legătură cu interpretarea eminesciană a istoriei și deci cu forma luată, în poemul discutat aici, de vechea temă a dezvoltării societăților omenești.

Poetul cugetă la puterea inteligenței care închide în sine întregul cuprins al lumii și al istoriei. Cine este această ființă, omul, superioară lumii pe care o domină ca pe reprezentarea sa ? Cine a înzestrat pe om cu această facultate ? Cine *a pus gînduri uriașe într-o țeastă de furnică ?* Divinitatea, care i-ar fi transmis-o, este ea însăși un *gînd* al omului. Cercetătorul se trezește a fi fost numai *poet,* adică un visător, un om al fanteziei, la capătul încercărilor sale de a tălmăci înțelesul vechilor mituri. Religiile s-au succedat și au pierit pe rînd, într-atît răspunsurile lor la întrebările omului se dovedeau insuficiente. *Timpul* pare a fi izvorul din care decurge *istoria*

gîndirii. Dar omul dispune de un timp limitat, *de la leagăn pîn' la groapă*, şi astfel experienţele omului rămîn inferioare sarcinii de a explica lumea şi omul. A sosit *punctul de solstiţiu* în omenire, adică momentul în care puterea inteligenţei a devenit egală cu conştiinţa inanităţii ei. Şi după cum nimeni nu poate să oprească apusul soarelui, nimeni n-are puterea să împiedice apusul conştiinţei religioase, ca şi al oricărui înţeles atribuit istoriei. În zadar puternicii acestei lumi îşi închipuie a călăuzi istoria, cînd ei înşişi sînt duşi de o forţă mai mare decît ei, fondul adînc al lumii manifestat în toate fenomenele ei, poate *voinţa* universală postulată de filozofia lui Schopenhauer.

Nimeni soarele n-opreşte să apuie-n murgul serei,
Nimeni — Dumnezeu s-apuie de pe cerul cugetării,
Nimeni — noaptea să se-ntindă pe-a istoriei mormînt ;
Mulţi copii bătrîni crezut-au cum că ei guvernă lume,
Nesimţind că-s duşi ei singuri de un val fără de nume,
Că planetul ce îi poartă cugetă adînc şi sfînt.

Poetul are conştiinţa a trăi într-o epocă de amurg a omenirii, cînd *idei a zeci de secoli sunt reduse la nimic*. O legendă spune că dincolo de zare, *în ţara unde fug a lumii zile*, există un lac a cărui apă acordă nemurire aceluia care o bea. Poetul ar dori să guste din această *apă vie*, pentru ca în eternitatea lui să i se lumineze vremelnicia lumii. Din acest punct extrem al meditaţiei, el înţelege monotonia spectacolului istoriei, *cu virtuţi, vicii aceleaşi, cu mizerii repetate*... Şi reluînd o maximă schopenhaueriană, reflectează : *„Vrei viitorul a-l cunoaşte, te întoarce spre trecut“*. Poezia înzestrează pe cugetător cu facultatea de a înţelege neantul istoriei.

Şi de-aceea beau păharul poeziei înfocate,
Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate
Să citesc din cartea lumii semne ce mai nu le-am scris.
La nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură —
În zădar o măsurăm noi cu-a gîndirilor măsură,
Căci gîndirile-s fantome, cînd viaţa este vis.

Nici unul din poemele sociogonice ale trecutului n-a conchis cu un astfel de accent. Madách a evocat eşecul succesiv al aspiraţiilor omenirii spre libertate, dar n-a crezut a-l lipsi pe om de credinţa şi speranţa lui. Contemplaţia istoriei îl duce pe Eminescu la concluzia că omul nu poate atribui istoriei nici un scop, fiindcă mintea lui rămîne de-a pururi inferioară puterii de a-l concepe. *Memento mori* este rezultatul extrem al interpretării pesimiste a istoriei, aşa cum se formase în epoca de după 1848, în împrejurări sociale care absorbiseră influenţa idealismului filozofic şi a relativismului istoric.

Va trebui să apară, odată cu socialismul, o vreme de noi postulări ale idealurilor umane, pentru ca, la Tudor Arghezi, tema sociogonică să producă un nou poem, ale cărui perspective, împreună cu mijloacele lui de artă, urmează să le analizăm acum.

III „CÎNTARE OMULUI"

INTRODUCERE

Lunga incursiune asupra felului în care s-a dezvoltat tema sociogonică în literatură ne dă acum posibilitatea de a preciza locul deţinut de *Cîntare Omului* de Tudor Arghezi la capătul acestei dezvoltări. Nu vom întreprinde totuşi un studiu de izvoare. Izvoare are, desigur, orice poet, orice scriitor ; dar cercetarea lor este interesantă mai ales la aceia care, în creaţia lor, pornesc de la impresii de cultură. Nu vom putea niciodată înţelege opera unui „poet savant", format în studiul cărţilor şi al modelelor, fără a lua în consideraţie izvoarele lui. În ce-l priveşte pe Tudor Arghezi, trebuie să arătăm că, deşi el dispune de tot orizontul culturii, deşi cunoştinţele lui literare sînt numeroase şi materia lui de reflecţie este foarte densă, tipul lui artistic este foarte depărtat de acela al „poetului savant". Parcurgîndu-i opera, nu aflăm în ea nici o urmă de „alexandrinism", de creaţie înflorită în umbra unui mare model. Semnul distinctiv al operei lui stă în răspunsul ei la împrejurările vieţii, în reacţia la problemele şi luptele timpului său. „Turnul de fildeş" n-a fost niciodată adăpostul lui Arghezi. Poetul nu s-a format în reculegere studioasă, în cercetarea cărţilor, în comentarea lor. A trăit în vălmăşagul vieţii, a luat parte la luptele cetăţeneşti, a atacat, a primit lovituri şi le-a răspuns. S-a format astfel o îndoită operă de polemist şi de poet, pe care n-o putem pricepe decît ţinînd seama de schimbul de teme şi de mijloace existent tot timpul între aceste două ramuri ale activităţii lui. Poezia n-a fost, pentru Arghezi, o îndeletnicire în marginea vieţii, un act de reculegere, un popas. A fost forma vieţii lui. Cînd se va scrie marea monografie, pe care opera lui Arghezi o merită şi impune, se va vedea că fiecare din aspectele ei se leagă de o împrejurare concretă, adînc trăită, şi că desfăşurarea ei întreagă a fost determinată, în fiecare moment, de circumstanţele particulare şi publice ale acelui care a clădit-o cu o statornicie atît de mare, încît n-a fost zi din viaţa lui fără ecoul ei în creaţie. Vigoarea acestei opere, ecoul ei răscolitor, faptul că, parcurgînd-o, cititorul nu se găseşte niciodată în situaţia odihnitoare a „contemplaţiei", ci se simte tot timpul angajat într-o dezbatere, provocat, provine din prezenţa omului viu în transparenţa ei, vizibilă pînă în mijloacele ei de limbă, în vocabular, în locuţiuni, în construcţii. Mai ales examinarea acestui din urmă aspect al operei argheziene, studierea ei ca fapt de expresie este hotărîtoare pentru înţelegerea acestei opere. Limba lui Arghezi nu urmează panta „literarizării", prin însumarea formelor experimentate de creaţia precedentă, impuse de un strălucit exemplu, trecute în circulaţia generală cu un joc prestigios. Limba lui Arghezi s-a format oarecum în opoziţie faţă de tendinţele „literarizării", prin folosirea sectoarelor de vocabular interzise de convenţia literară, prin retrogradare către formele orale ale construcţiei, către dizolvare sintactică şi către anacolut. Omul luptător în artist s-a manifestat nu numai prin temele lui, ci şi prin felul vorbirii sale. Ascultînd-o, cititorul primeşte impresia uneia din luptele epocii, purtată de un suflet de o rară vigoare.

Ceea ce se poate spune despre întregimea operei lui Arghezi este adevărat şi pentru *Cîntare Omului*. Poemul a apărut în 1956 şi este rodul unui răstimp anterior, cînd, după o epocă de căutări, poetul găsise un nou drum al său. Pentru acea vreme de dibuire a căii celei noi, pentru starea de spirit care a dominat-o, ne vorbeşte poemul *Parada*, la începutul ciclului *Stihuri noi*, cu indicaţia anilor în care s-a constituit : 1946—1955. Poetul se închipuie în faţa ferestrei lui, trimiţînd o lumină către care năvălesc miile de fluturi ai nopţii. Lumina lui exercită o vrajă pentru creatura umilă, care pare a preţui mesajul ei. Durerea singurătăţii poetului se alină :

Cînd încerc, pe dibuite,
Stihuri nemeşteşugite,
Vin la geamul meu închis,
Ca din basme şi din vis,
Toată noaptea, cît veghez,
Pînă-n miez şi după miez,
Valuri, ploi, ninsori de fluturi,
Purtînd chivăre şi scuturi,
Sumedenii de gîngănii —
Şi-n genunchi îmi fac mătănii.
Mă cunosc şi mi se-nchină
Că le dau din geam lumină.

În izbelişte şi hulă,
Mîngîiere mi-e destulă
Şi mă simt în lumea lor
Sol, în loc de cerşetor.
Între treptele de sus,
Pot să nu fiu, cum nici nu-s.
Din împărăţia mea,
Începută din perdea,
Fluturimea mă plăteşte
De dureri, împărăteşte.
Cine poate să-mi dărîme
Slava de peste fărîme ?

Este ca un balsam pentru o rană, dar nu este încă fericirea. Fluturii năzuitori către fereastra luminată a lui Arghezi nu constituie încă o lume, o unitate vie, în care să se poată absorbi şi fiinţa poetului. Miile de fiinţe nu comunică între ele şi nu alcătuiesc un univers în care se poate trăi. Poetul le contemplă cu o curiozitate amuzată de varietatea şi ciudăţenia lor :

Au mers horele şi-au stat.
Nici un glas n-a suspinat.
În tăcerea dimprejur
Nu s-aude un murmur.
Mii de mii şi mii de sute
De-arătări nemaivăzute
Sînt streine între ele,

Ca şi fragedele stele,
Ca şi stelele de mute.
Ce-are sufletul să-nveţe
Dintr-atîta frumuseţe ?
Patru broaşte subt pridvor
Urmăreau căderea lor.

Ce-are sufletul să-nveţe ? Nevoia de a regăsi o comunitate vie în jurul ei şi de a se îngriji în ea este învăţătura şi hotărîrea poetului. Atunci regăseşte el sensul revoluţiei populare, căreia, în lungul lui trecut de scriitor, îi exprimase atîtea din temeiurile ei. Tudor Arghezi intră într-o nouă fază a creaţiei. În 1955, publică ciclul de poezii *1907*, prin care se continuă o serie tematică reprezentată în tot lungul lui trecut de scriitor. Ceea ce se întîmplase în deceniul *Stihurilor noi* constituie un şir de evenimente care depăşeau planul naţional. România aşternea temeliile construcţiei socialismului. Scriitorul se legase de mişcarea muncitorească încă de la începuturi, cînd *Viaţa socială* a lui N. D. Cocea apărea cu o poemă a sa, cu *Rugă de seară*, un cîntec al revoltei şi al speranţei. Rămăsese tot timpul un scriitor protestatar, legat de soarta tuturor nedreptăţiţilor vechii orînduiri. Îi urmărise pe aceştia în acţiunea lor, îşi spusese cuvîntul pentru ei, îi aflase mereu lîngă sine, uneori în închisorile vremii. Ce urmăreau aceşti luptători dîrzi, care consimţeau la sacrificiile cele mai grele ? Arghezi nu era un doctrinar. Cine reciteşte poeziile şi articolele lui nu întîmpină idei generale, construcţii teoretice, programe sociale. Îl interesează numai cazul uman, pe care-l înţelege cu o mare putere a fanteziei în reprezentarea durerii. Dar acum, cînd socialismul începe să se constituie în jurul lui, poetul execută un act de înţelegere pentru a-şi limpezi scopurile marii mişcări mondiale, prin care omenirea intră într-o nouă fază a istoriei. Pentru a-şi lămuri încotro se îndreaptă societatea omenească trebuie să-şi dea bine seama de unde vine, ce trepte a lăsat în urma ei, ce alte noi îi mai rămîn a urca. Tema ascensiunii umane nu este absentă din poezia mai veche a lui Arghezi ; o regăsim, de pildă, în poezia *Arheologie*, din ciclul *Cuvintelor potrivite* (1927) ·

Sufletul meu își mai aduce-aminte
Și-acum și neîncetat de ce-a trecut,
De un trecut ce mi-e necunoscut,
Dar ale cărui sfinte oseminte

S-au așezat în mine făr'să știu,
Cum nici pămîntul știe pe-ale lui,
În care dorm statui lîngă statui
Și-i zăvorît sicriu lîngă sicriu.

Un murmur nentrerupt, de epitafe,
Cari mai străine, care mai sonore.
Prin aer, timpu-i despărțit de ore,
Ca de mireasma lor niște garoafe.

Tăcerea vocile și le-a pierdut,
Care-o făceau pe vremuri să răsune.
Aud țărîna doar a vocilor străbune,
Cum se desface, cum s-a desfăcut.

Și, cîteodată, totul se deșteaptă,
Ca-ntr-o furtună mare ca tăria
Și-arată veacurile temelia,
Eu priveghez pe ultima lor treaptă.

Adînca incursiune în trecut a *Arheologiei* este un act ca al reminiscenței platonice sau ca o coborîre a unui nou Faust către regiunea Mumelor, a tiparelor originare ale lucrurilor. Scafandrierul istoriei regăsește statuile și sarcofagiile vechilor civilizații. Mărturiile istoriei sînt ca un murmur, ca un parfum, obiectul unor impresii confuze, către care se ațintește năzuința poetului de a le recompune în limpezi semnificații. Se scurg ceasurile meditației perplexe în fața enigmei propuse spiritului de durata istoriei. „Ore“ și „timp“ ! Poetul mai exprimase și altă dată subtila diferență dintre timpul măsurat, fragmentat în ore, și timpul marcat de periodicitățile naturii sau ale funcțiunilor organice, timpul prin care oricine din noi devine un altul. În *Melancolie,* apărută mai întîi în *Viața socială* (1910), poetul, în așteptarea iubitei, notează cum

Orele și-au împletit
Firul lor cu firul mare,

cu acel mare fir al duratei transformatoare în care se îngroapă așteptarea și dorința lui. *Aici,* în *Arheologie,* durata istorică și-a pierdut glasurile. Dar întocmai cum reliefurile pămîntului păstrează urma tuturor forțelor care s-au exercitat asupra lui, așa și ființa poetului posedă reminiscența întregului trecut al omenirii. Prin simplul fapt că stă pe ultima treaptă a unei lungi ascensiuni, el are posibilitatea înțelegerii tuturor etapelor umane care i-au premers și l-au format. Actul înțelegerii de sine este un act arheologic.

Tema dezvoltării omenirii n-a mai fost reluată de poet. Dar acum, în pragul unei noi orînduiri, aspirația de a pricepe epoca sa și pe sine în mijlocul ei îl aduce pe poet să regăsească vechea temă. Scrie atunci *Cîntare Omului,* un poem sociogonic. Am văzut, urmărind circulația aceleiași teme în diferite momente ale literaturii universale, că, pe cînd poeții antici și iluminiști au înfățișat creșterea societății către țintele ei actuale ca pe un proces al cărei agent este omenirea întreagă, concepută ca o totalitate omogenă, romanticii au făcut din națiunile particulare agenții istoriei și ai progreselor ei. Poemul lui Arghezi vorbește necontenit de „om“, căruia i se adresează la persoana a doua, ca martorul prezent al meditației lui. Îl înfățișează în toate momentele esențiale ale vieții lui istorice, pînă la deplina conștiință de sine a puterii și misiuni lui în epoca socialismului. Este o frescă sociogonică, una din cele mai puternice produse în tratarea aceleiași teme, desfășurată în treizeci de poeme, pe care le vom analiza pe rînd, înainte de a ajunge la concluziile acestei expuneri.

1. UMBRA

Te urmăresc prin veacuri, prin vîrste și milenii,
Încă de cînd spinarea ți-o-ncovoiai pe brînci,
Cînd speriat și singur, tîriș printre vedenii,
Umblai numai să cauți culcuș sau să mănînci.

Însoțitoare mută-n odihnă și mișcare
Și copie leită, croită pe tipar,
Ne-nghesuiam alături, ciuliți în ascultare,
La pasu-n frunze-al fiarei flămînde, greu și rar.

Ascunși prin gropi și scorburi, alăturea de tine,
Tu nu știai că sîntem într-unul singur doi,
Împreunați pe viață din două firi străine
Prin șubreda urzeală de aer dintre noi.

Sînt umbra ta, de-a pururi de om nedespărțită,
Cu linia schițată aceeași de contur,
Pe pulberea fierbinte și-n cremenea tocită,
Ca un păianjen negru ce-ți umblă împrejur.

Sînt petecul de noapte, dat ție din născare,
Și ies și intru-n tine în zori și în amurg.
Din mine vii și-n mine te-ntorci, în bezna mare,
Firimițată-n oameni și-n zilele ce curg.

În mine-i scris destinul cu slove nevăzute.
Ghicește-ți-l, să-l afli, de-ți este plin sau gol.
Țițînele zidite alunecă tăcute,
De-abia lăsînd să treacă un fum, ca un simbol.

Întocmai ca în toate poemele *Cîntării Omului*, și în această primă bucată a ciclului avem de-a face cu o compunere adresată. Poetul vorbește omului, personificare a omenirii întregi, de sub masca umbrei lui. Poetul evocă, asemeni cu toți predecesorii săi, o primă stare a omenirii, anterioară vieții de societate. Trăind izolat, necunoscînd nici una din formele asociației cu celelalte ființe din specia lui, omul viețuiește în teroarea inspirată de celelalte specii animale, *speriat și singur*, cu singura preocupare de a-și găsi un adăpost și de a se hrăni. Singura însoțire a omului, în această veche fază a groazei și a asprei nevoi, este aceea cu umbra lui. Fenomenul umbrei a surprins pe oameni din timpuri imemoriale. Vechile credințe vedeau în umbra omului singura formă de existență, atunci cînd, prin moarte, ființa pierde toate celelalte atribute ale vieții. Ulise în *Odiseea*, Aeneis în *Eneida* întîmpină umbrele eroilor și ale părinților în descinderea lor în regiunile infernale. Sînt jalnice aparențe tînjind către plenitudinea existenței. Umbra însoțește de-a pururi pe om. Este replica lui, prima formă în care se cunoaște pe sine. Un pictor al Renașterii a zugrăvit într-un tablou pe un om gol reproducînd cu un cărbune pe zid conturul umbrei sale. Așa vor fi luat naștere artele figurative. Nu este oare ceva uimitor în această *copie leită, croită pe tipar*, în această *linie schițată aceeași de contur*, cum zice poetul nostru? În umbra lui, aparența umană abandonează tot accidentalul pentru a nu reține decît esențialul formei. A apărut astfel, în epoci dominate de preocuparea stilizării, o artă a umbrelor, ca vechiul teatru chinezesc de umbre, ca desenele de siluete negre, cu atîta popularitate în secolul al XVIII-lea. O reprezentare mitică în legătură cu fenomenul umbrei a continuat să se mențină pînă tîrziu și, astfel, reapare în *Peter Schlemil* al lui Chamisso, operă a romantismului german inspirată de o veche legendă populară, povestire tragică a omului care, vînzîndu-și umbra diavolului, pentru averi neistovite, se exclude din comunitatea umană și este condamnat la rătăcirea fără odihnă.

Aici, la Arghezi, umbra apare nu numai ca *însoțitoarea mută*, ca o *copie leită, de-a pururi de om nedespărțită*, cum au arătat-o vechile reprezentări ale credințelor, ale artelor și ale poeziei, dar și ca un element în alte două imagini mitice. Umbra este *petecul de noapte*, un fragment din *bezna mare*, în care omul se cufundă periodic, pînă la definitiva lui absorbție în acest element, prin moarte. Umbra este apoi unul din aspectele naturii duale a omului, întocmit din *două firi străine*, deci din umbră și din contrariul ei, din lumină. Un manicheism latent animă concepția poetului despre om. Asocierea firilor deosebite în ființa omenească definește, încă de la origini, caracterul ei contradictoriu și conflictual, condiția destinului său de suferințe, dar și de înălțări. Cîtă parte de umbră sau de lumină va fi în om, așa va fi și felul trecerii lui prin viață. Umbra poate spune deci despre sine: „*În mine-i scris destinul cu slove nevăzute*". Desfacerea legăturii dintre om și umbra lui pune capăt existenței, liberează sufletul, *un fum, un simbol*.

Deasa țesătură de reprezentări mitice a poeziei *Umbra* apare într-o expunere lirică monologată și, ca atare, nu lipsită cu totul de retorism, vizibil în formele adresării, în succesiunea variațiilor pe aceeași temă, care nu exclud totuși progresul și îmbogățirea treptată a ideii. Dar în debutul, ușor teatral, al poemei, cîte imagini admirabile prin precizie concretă! Omul și umbra lui se-nghesuie alături, *ciuliți în așteptare*, la apropierea fiarelor flămînde care se vestesc ca un *pas în frunze... greu și rar*. Umbra se proiectează *„pe pulberea fierbinte și-n cremenea tocită"*. Iar rotirea umbrei în jurul omului, odată cu rotirea soarelui, dă naștere comparației cu *„un păianjen negru ce-ți umblă împrejur"*. Toate înfățișările realității sînt înregistrate de simțurile agere ale poetului, de auzul, de văzul, de pipăitul, de simțul lui termic, ale căror date revin în fantezia dotată cu o mare putere de reproducere. Fantezia creatoare a poetului este pe măsura fanteziei lui reproductive și, astfel, despărțirea omului de umbra lui, desfacerea întocmirii umane prin moarte produce metafora neașteptată: *„țîțînele zidite alunecă tăcute"*. Ca în întreaga operă a lui Arghezi, întîmpinăm și aici același refuz al poetului de a recurge la asociațiile prestabilite de cuvinte, aceeași noutate a expresiei, în care recunoaștem poziția lui personală în fața lucrurilor și a ideilor. Poetul exprimă imagini străvechi ale închipuirii omenești, „arhetipuri" ale ei, cum le-a numit un psiholog modern, dar o face prin intermediul observației directe a realității, printr-o mare trezie a sensibilității și fanteziei lui. Sînt însușiri pe care le vom regăsi mereu în toate celelalte poeme ale ciclului.

2. *NICI O SILABĂ-NTREAGĂ*

Nici o silabă-ntreagă nu se rostea pe lume,
Căci nu-ți găsiseși graiul legat și priceput,
N-aveai nici loc, nici țară, nici neam și nici un nume;
Din vremi de vremi fuseseși gîngav, pribeag și mut.

Era, șoptește cartea, la început cuvîntul,
Purtîndu-se pe ape, ca negura, răzleț;
De se-auzea un tropot, cuvîntul era vîntul,
Călare pe vecie și veșnic călăreț.

În ceasul ultim, umbra din lume se va strînge
Din sufletele toate, la timp necunoscut,
Din oamenii cu aripi, din oamenii de sînge,
În negura-ntocmită din nou de la-nceput.

Vor mai rămîne însă, în noaptea adunată,
În peștera adîncă a haosului semn
Despre ce-au fost puterea și lupta de-altădată?
Măcar o amintire, măcar crestată-n lemn?

Măcar cît mai adie în unda călătoare,
Fără să simtă-n zarea închisă, din apus,
Cu porți de fier strîmptate, cu munți și stăvilare,
Măcar cît oglindirea arțarilor de sus?

Din plămădirea nouă a zmîrcului cu ceața
Se va stîrni, pesemne, fierbinte, iarăși viața.

După evocarea originilor îndepărtate, profeția viitorului! De data aceasta poetul însuși se adresează omului. Primele două strofe se leagă de poezia anterioară prin adăugarea unei alte trăsături în tabloul omenirii primitive. Omul nu grăise încă, nu se legase de un loc și n-avea o țară, nu se unise cu alți semeni într-un neam și nu se numise pe sine. Începuturile omenirii se confundă cu obîrșiile lumii, cînd, după *Evanghelia* lui Ioan, amintită aluziv, ca o mărturie despre primele timpuri ale creației, „la început a fost cuvîntul". Singurul sunet auzit în lume era al vîntului, ca tropotul unui călăreț sortit goanei pe vecie. Dar după această nouă cufundare în trecut, gîndul este trimis către viitor. Tema „umbrei" apare încă o dată: se vor strînge laolaltă toate umbrele lumii pentru a întocmi o altă noapte, a sfîrșitului, deopotrivă cu aceea a începuturilor. Istoria umană se va desfășura între aceste două nopți. Și alăturarea celor

două poeme, la începutul ciclului, fixează cadrul în care se vor înscrie toate cele următoare.

Paralelizarea trecutului și a viitorului îndepărtat, a obîrșiilor și a sfîrșitului înrudește lumea lui Arghezi cu a lui Eminescu în *Scrisoarea I*. Și aici, după evocarea „întunericului... fără o rază“ al originilor, profeția despre „noaptea neființei“, urmînd catastrofa finală a universului. Soarele se întunecă, planetele îngheață, se smintesc legile gravitării, pier stelele. Viziunea reintrării în noapte, la Eminescu este o viziune astronomică, sprijinită de datele pe care le poate pune la dispoziția minții omenești observația universului și a istoriei lui. Au pierit multe lumi. De la unele din ele ne ajunge lumina după ce au încetat să existe *(La steaua)*. Va pieri și lumea noastră. Viziunea sfîrșitului, „eschatologia“ eminesciană, este astronomică și deci științifică. A lui Arghezi nu este dedusă din datele științei, ci numai postulată ca termenul fatal al unei evoluții ciclice. Va veni un *ceas ultim, la timp necunoscut*, fără putință de prevedere, imposibil de precizat prin datele de care mintea dispune. Sfîrșitul este negația creației și, ca și aceasta, un postulat al credinței poetului. Între cele două termene, Eminescu evocă „coloniile de lumi“, „raiurile luminoase“ și, cu ironia justificată de privirea lumii dintr-un punct atît de înalt al înțelegerii, popoarele „microscopice“, regii, oștenii și învățații care s-au putut crede „minunați“. Ce s-a întîmplat între cele două praguri ale lumii este, pentru Eminescu, o aventură infimă, „de se măsură cu cotul“, o simplă „clipă suspendată“, o „pulbere“, un „vis al neființei“. Devalorizarea universului prin reprezentarea limitelor lui este o reacțiune cunoscută filozofilor. „Întreaga lume vizibilă, observa Pascal, nu este decît o trăsătură invizibilă în sînul vastei naturi“ [1]. Și mai departe, cu amărăciune : „Învețe omul din mica închisoare în care este așezat, adică din universul lui, să prețuiască, după cum se cuvine, adevărata valoare a pămîntului și a regatelor, a orașelor și a lui însuși“. Această valoare este foarte mică pentru gînditorul care își îndreaptă privirile pînă la marginile lumii. O astfel de reacțiune devalorizatoare a inteligenței este și a lui Eminescu.

[1] Conform cu întregul spirit al filozofiei clasice universul este înțeles de Pascal mai mult ca un întreg spațial decît ca un proces temporal. Limitele universului sînt deci spațiale pentru filozoful francez, care însumase toate rezultatele cercetărli astronomice a Renașterii.

Care este reacția lui Arghezi ne-o vor spune toate poemele ciclului *Cîntare Omului*, închinate pe rînd progreselor esențiale ale umanității. Deocamdată, în această poezie de cadru, aventura umană dintre începutul și sfîrșitul lumii nu este fenomenul vital despre care vorbește Eminescu, „roiuri(le) luminoase... atrase în viață de un dor nemărginit“, proiecțiile universalei voințe de a trăi, definite de filozofia lui Schopenhauer, ci istoria și civilizația umană. Evocarea acestora apare în forma dubitativă a întrebării despre urmele lăsate de acestea, de puterea și lupta omului, de creațiile lui, pe care poetul ar dori să și le închipuie cel puțin atît de instabile și evanescente cît încrețirea undei mișcată de o adiere, cît oglindirea arțarilor în oglinda ei. Răspunsul implicit al acestei întrebări este negativ. Dar după lăsarea marii nopți finale, dincolo de care Eminescu nu mai întrevede nimic, credința poetului mai nou, afirmată naiv prin adverbul cu nuanță populară : *pesemne*, postulează stîrnirea din nou a vieții fierbinți. Universul este temporal finit pentru Eminescu ; el este infinit pentru Arghezi. Este o afirmație a încrederii lui în viață.

Această afirmație este articulată cu atît mai mare energie, la sfîrșitul poeziei, cu cît ea apare după toate celelalte construcții cu nuanță comună, negativă, ale întregii compuneri. Negația este redată fie prin verbul predicativ *(nu se rostea... nu-ți găsiseși... n-aveai)*, fie prin succesiunea întrebărilor cu implicație negativă, dintre care ultimele trei introduse prin adverbul restrictiv : *măcar*. Dar după aceste expresii ale tăgăduirii și ale îndoielii tăgăduitoare, prelungite prin înlănțuirea întrebărilor prefinale într-o construcție continuă, fraza ultimă, formularea încrederii poetului în eternitatea vieții, este o afirmație săgetătoare prin conciziunea ei :

Din plămădirea nouă a zmîrcului cu ceața
Se va stîrni, pesemne, fierbinte, iarăși viața.

3. PÎNĂ ATUNCI

Pînă-n sfîrșit, să nu uiți măreața sărbătoare,
Cînd te-ai sculat din pulberi deodată în picioare.
Privirea ta tîrîșă și-mpiedicată-n tină
Primi din depărtare întîia ei lumină,
Și-odată dezlegată de mîl și de țărînă,
Ajunse scrutătoare, senină și stăpînă.
Erai o rădăcină și nici de-abia un trunchi :
Ai smuls-o de sub tine și-ai frînt-o pe genunchi,
Și slobod de osînda de rob încremenit
Te-ai desfăcut de locul osîndei și-ai pornit,
Și cumpănit pe cîte o talpă și-un călcîi,
Ai fost pe verticala înaltă cel dintîi.
Îți ridicaseși capul de jos, chemat de soare,
Și începu îndată și cugetul să-ți zboare.
Tu ți-ai învins pămîntul, mormîntul și destinul.

Se învinsese omul neașteptat, străinul.

Pînă atunci, adică pînă în momentul înnoptării universale și a istovirii ciclului civilizației, profetizat de poezia anterioară, împreună cu renașterea vieții! Înțelesul titlului se clarifică prin varietatea lui la începutul primului vers : *pînă-n sfîrșit*. Nu uita, deci, omule, fapta cea mai de seamă, fapta hotărîtoare a destinului tău ! Celebreaz-o pînă la sfîrșitul timpurilor ! Poezia este un imn, un cîntec de laudă. Reținînd acest titlu, întărit prin repetarea inițială a ideii cuprinsă în el, poetul leagă poezia de cele care i-au premers și o vor urma, subliniind astfel caracterul ciclic, unitatea poemei sale. Arghezi a dat uneori volumelor sale de poezii o anumită unitate, legînd bucățile care le compun după afinitatea temelor sau a tonalității lor lirice. Așa a procedat în *Flori de mucigai* (1931), în *Cărticică de seară* (1935). În faza mai nouă a creației lui, Arghezi întărește unitatea operelor sale poetice, compunîndu-le după schema unei narațiuni. Noile volume nu mai aduc deci roadele însumate ale unei inspirații oarecum întîmplătoare, unificate doar printr-o împrejurare de viață sau prin sentimentul dominant într-o anumită epocă. A trecut acum într-o fa-

ză superioară a reflecției și noile volume dobîndesc forma unei organizări mai adînci. Urmărește o idee poetică într-un timp mai îndelungat, o consideră din unghiuri felurite, înlănțuiește rezultatele analizei lui într-o ordine succesivă. Poetul ne apare ca un cugetător. Dar acest nou mod de a lucra, atît de vizibil în *Cîntare Omului*, nu păgubește deloc spontaneitatea fanteziei lui, surprinzătoare în fiecare moment.

Imnul celebrează momentul înălțării omului în poziția verticală. Este caracteristica lui cea mai izbitoare, bogată în consecințe. Antropologia antică o remarcase. Demiurgul, observă Platon (*Timaios*, 44—45 a-e), a dat omului „un corp lung, făcînd să-i crească patru membre prelungi și flexibile, un mecanism inventat anume pentru ca să se miște, să apuce și să se sprijine oriunde, purtînd sus locașul a ceea ce este mai divin și mai sacru în noi". Ideea a trecut mai departe la filozofi și la poeți. Școlile medievale au regăsit-o în Boethius (*De consolatione philosophiae*, V, 115) : *„Homo est animal bipes rationale"*. Aceeași idee a provocat odată reacția sarcastică a lui Diogene cinicul, povestită de Diogene Laerțiu (*De clarorum philosophorum vitis*, VI, II, 40) : fiindcă Platon definise pe om drept un animal biped fără pene, cinicul i-a aruncat odată, în școala lui, un cocoș jumulit. „Iată omul lui Platon", a strigat cinicul. Definiția lui Platon era prea naturalistă ? Citirea întregului pasaj din *Timaios* ne poate da întreaga semnificație a gîndirii lui Platon. Ne-au transmis-o mai bine decît sarcasmul lui Diogene versurile lui Ovidiu (în *Metamorfoze*, I, 85) :

Os hominum sublime dedit, coelumque tueri
Iussit et erectos ad sidera tollere vultus.

(Omului chip înălțat dărui (zeul), ca să cate spre ceruri,
Fața în sus îndreptînd, să-și ridice privirea la aștri [1].)

Transmisă prin nenumărate verigi intermediare, ideea reapare în poemul lui Arghezi, dar cu cîtă deosebire față de prototipuri, cu ce îmbogățire concretă a ei ! Poe-

[1] Trad. V. Petrescu.

mul este compus dintr-o succesiune de variaţiuni ale aceleiaşi teme, în construcţii paralele alcătuite din cîte doi membri : omul *înainte* şi *după* ridicarea lui în picioare. Acest mod al compoziţiei utilizează două sectoare contrastante ale vocabularului : 1) *pulberi, tină, mîl, ţărînă, rădăcină, osîndă, rob, pămînt, mormînt, destin* ; 2) *depărtare, lumină,* (privirea) *scrutătoare, senină, stăpînă, soare, cuget*. Trecerea dintr-o sferă în alta, cucerirea privirilor departe văzătoare şi a cugetării a fost un act spontan, un *fiat*, de unde mulţimea verbelor care exprimă acţiuni spontane, în forme predicative sau participiale : *a se scula, a dezlega, a smulge, a desface, a începe, a porni, a zbura*. Observaţia limbii acestei poeme pune într-o limpede lumină perfecta convergenţă a mijloacelor ei.

4. ÎMPLINIRE

Dezvăluişi deodată ce nu ştiai de jos
Şi ai văzut pămîntul întins că e frumos,
Din asfinţitul palid, boltit spre răsărit,
Întîia oară cerul de-a lungul l-ai zărit.
Lua faţă adîncimea şi, nouă, toată firea
Îţi arăta deasupra şi-n jur nemărginirea.
Dar înălţat în slavă, subt cingătoarea frunţii
Ţi se făcură netezi şi mici, pitiţi, şi munţii,
Căci văzul are harul şi voia de la soare
Ca tot ce întîlneşte să scadă şi scoboare.
Ridică-ţi numai ochii puţin, ca un lăstun,
Că piscurile înseşi descresc şi se supun.
Ai biruit ţărîna şi-ai rupt împletitura.
Nu-ţi mai cătai merindea tîrîş, pe brînci, cu gura,
Ca viezurii şi şerpii, orbeşte şi flămînd,
Cînd te-arătai o clipă şi te-ascundeai curînd.
Fuseseşi blestemat
Să zaci în neputinţă, de-a pururea culcat.
Dar chinuit de rîvna de-a fi, muncit de jind,
Miracolul trezirii l-ai săvîrşit voind.
Ţi-ai depărtat pămîntul de buze la picioare,
Slujit de-aci nainte de mîinile uşoare.

Poezia continuă pe cea precedentă. Este o nouă variaţie a temei înălţării omului în poziţie verticală, pentru care finalul poeziei găseşte o formulare izbitoare : *„Ţi-ai depărtat pămîntul de buze la picioare"*. Preocuparea alimentară, dominantă într-o fază primitivă, este înlocuită prin funcţiunile gîndirii. Specia noastră realizează astfel esenţa ei, este o *împlinire*, cum spune titlul. Saltul calitativ al devenirii umane este determinat de aspiraţia spre esenţialitate, *de rîvna de a fi*, de un dor trezit în inima omului, de un *gînd ;* este un act de voinţă : *„Miracolul trezirii l-ai săvîrşit voind"*. Prin ridicarea lui în poziţie verticală, omul descoperă dimensiunea infinită a lumii, *nemărginirea*.

Se stabileşte atunci un raport nou între lume şi om, pe care filozofii l-au precizat uneori. Lumea, totalitatea forţelor universului, este mai puternică decît omul, dar omul le este superior fiindcă o poate transforma într-o reprezentare a lui, o poate cuprinde şi o poate închide în mintea sa. Ne-a spus-o şi Pascal într-o altă formă, în altă legătură de gînduri : „Omul este o trestie, cea mai slabă din natură, dar o trestie gînditoare. Nu este nevoie ca universul întreg să se înarmeze pentru a-l strivi. Un abur, o picătură de apă ajung pentru a-l ucide. Dar chiar cînd universul îl distruge, omul rămîne mai nobil decît ceea ce îl doboară, pentru că el ştie că moare ; în timp ce universul nu bănuieşte nimic din puterea pe care o are asupra omului. Întreaga noastră demnitate consistă deci în cugetare." Tot astfel Arghezi, fără să fie nevoie de ipoteza utilizării vreunui izvor, regăseşte tema superiorităţii omului prin funcţiunea intelectuală a percepţiei universului. Prin actul privirii, omul aduce lumea în cuprinsul minţii lui, *subt cingătoarea frunţii*, cum ne spune poetul în limbaj concret. Chiar munţii cei mai înalţi se reduc la dimensiunile infime ale unei imagini. Şi pentru a reda ideea micimii imaginilor, poetul utilizează succesiunea numeroasă a sunetului *i*, a cărui expresivitate pentru redarea micimii a fost adeseori remarcată : *„Ţi se făcură netezi şi mici, pitiţi, şi munţii"*. Dar versurile următoare, care celebrează victoria omului asupra vechii lui condiţii animalice, se caracterizează fonetic prin succesiunea unor sunete sau grupuri de sunete foarte deschise : *a, oia, oa* .

Căci văzul are harul și voia de la soare
Ca tot ce întîlnește să scadă și scoboare.

Astfel de efecte impresive sînt dese în poezia lui Arghezi.

Sfîrșitul poeziei anunță o temă nouă : tema *mîinilor*, pe care bucăți ulterioare o vor relua.

5. LA STELE

Dacă ce spune cartea, din vechi, e-adevărat,
Că ieși din frămîntarea țărînii cu scuipat,
Batjocura-i plătită cu vîrf și răzbunată.
Nu trebuia să cugeți, tu, vierme, niciodată.
Atoatefăcătorul de rîpi și de izvoare
În temnița ființei te-a-nchis între zăvoare.
Tu trebuia să suferi, să rabzi cumplita lege,
Că omul, ca și piatra, stă sterp și nu-nțelege ;
Că într-o trebuință și alta, de jivină,
Să nu-ți răzbească firea, din pîntec la lumină.
Să fii o burtă numai, un zgîrci care se-aruncă,
Și să asculți orbește de streche, la poruncă.
Să-ți amăgești mîhnirea și dorul de-a pricepe
Cu ce-are armăsarul mai crîncen între iepe.
Adevăratul lumii avînt de început
Porni din ziua-n care, trezit, ai priceput.
Cel ce făcuse lumea, Iehova sau Satan,
Nu prevăzuse mintea și-n minte un dușman.
A scăpărat un fulger din caznă și-ntîmplare
Și fu decît și stînca și legile mai tare.
De vreme ce modelul putuse-ntreg să scape,
Nesfîșiat de fiare, nemistuit de ape,
De-acu pășește ager că ți-a ajuns totuna
De te-or găsi mînia și prigoni furtuna
Și trăsnetul și marea, și crivățul, să piei ;
Te vei lupta prin timpuri cu zeci de dumnezei,
Îngrămădiți pe tine și poruncindu-ți : «Crede !»,
Să-ți fure giuvaerul ascuns, ce nu se vede.
Într-un avînt sălbatic te-ai dus pînă la stele
Și te-ai întors, aprinsă, cu una dintre ele.

Că mîna îți arsese cu care-ai scormonit
În jarul alb din cîmpul de sus, ești răsplătit.
Ai pus-o să răsară, să-ți ardă-n vatra goală.
A fost, biruitoare, întîia ta răscoală.

Poezia are o clară articulație. Pînă la versul 15, este descrierea începuturilor, apăsate de condițiile în care omul a fost creat. A doua jumătate a poeziei (v. 15—34) conține evocarea luptelor, a revoltei și a victoriei omului după momentul ascensiunii lui spre cugetare. Această a doua parte introduce teme care vor fi reluate de mai multe ori în dezvoltarea ciclului.

Poetul pornește de la viziunea biblică a creației omului : „Și au făcut Dumnezeu pre om, țărînă luînd din pămînt, și au suflat în fața lui suflare de viață și s-a făcut omul cu suflet viu“ *(Facerea, 2, 7)*. Poetul interpretează naturalistic vechiul mit : omul a fost făcut din *frămîntarea țărînii cu scuipat*. Actul creației lui din materiale inferioare a fost o *batjocură*, răzbunată apoi. Prin condițiile apariției lui, omul vechi a fost dominat de porniri deopotrivă cu elementele din care a fost alcătuit : nevoia alimentară și cea sexuală. Prin această din urmă pornire, omul răspundea totuși unei chemări mai înalte, dar manifesta față de aceasta o mîhnire, un dor de a pricepe. Iubirea, chiar în forma elementară a sexualității, stă deci mai sus decît pornirea alimentară, care face din om o simplă *burtă*, un *zgîrci care se-aruncă* pentru a prinde îmbucătura necesară.

Trebuia deci deschis un alt drum, *un adevărat început*, pe care omul îl găsește prin actul inteligenței. Revenind asupra ipotezei biblice, poetul o înlocuiește cu una ironic-maniheistă : lumea a fost făcută de Iehova sau de Satan. Este o altă pregătire a revoltei exprimată de poem. Prin actul „trezirii“ lui la inteligență, omul devine dușmanul zeilor, care, creîndu-l, nu prevăzuse revolta lui. Tema superiorității omului asupra universului revine încă o dată. De vreme ce n-a fost nimicit de fiare, de apă, de furtună, de trăsnet, de injoncțiunile credinței (= *legile)*, omul devine *„decît și stînca și legile mai tare“*. Istoria umană va fi istoria revoltelor omului împotriva religiilor succesive,

împotriva *zeci*(lor) *de dumnezei*. Zadarnic vor încerca zeii să-i răpească podoaba cea mai de preț, mintea lui, zadarnic vor fi poruncile repetate ale credinței, omul execută actul de revoltă al răpirii focului. Temele biblice se unesc astfel cu tema prometeiană antică. Poemul modifică însă această din urmă temă : focul nu este un dar făcut oamenilor de către un titan, ca la Hesiod sau Platon, ci este cucerirea oamenilor ; n-a fost răpit zeilor, ci stelelor. Exprimîndu-se în limbaj metaforic, poetul ne arată că focul este un produs al luptelor omului cu natura.

S-ar părea că poemul împletește două fire : unul compus din reprezentări religioase, transcendente, celălalt din reprezentări împrumutate din sfera umană, imanente. În realitate, poemul este în întregime imanent. Poetul nu evocă lupta omului cu zeii, ci cu credințele despre zei, impuse lui. Împrejurarea apare limpede dacă observăm structura sintactică a poemei, mai ales în prima ei parte, care începe cu o conjuncție condițională *(dacă)* și continuă seria verbelor la modul conjunctiv, regentate de *trebuia (Nu trebuia să cugeți ; trebuia să suferi, să rabzi, să nu-ți răzbească firea, să fii o burtă, să asculți, să-ți amăgești mihnirea). Dacă* pune sub semnul îndoielii legenda biblică ; *trebuia* exprimă rezultatele autorității abuzive exercitate asupra omului. Lupta omului cu zeii este, de fapt, lupta lui cu religia, pentru care poemul întrebuințează cuvîntul mai vechi *lege* (caracterizată drept *cumplită*, omul dovedindu-se față de formele ei succesive mai puternic, *mai tare* : *„Și fu decît și stînca și legile mai tare“)*.

Poemul înfățișează deci *întîia răscoală* a omului : răscoala lui împotriva apăsării religioase. Primul act al eliberării omului este deci un eveniment în planul imanenței, un produs al trezirii inteligenței, în condițiile luptelor, al caznei lui : *„A scăpărat un fulger din caznă și-ntîmplare“*. Figurația mistică a acestui poem *(Atoatefăcătorul, Iehova, Satan, dumnezeii)* sînt moduri metaforice ale zicerii poetului, care nu părăsește niciodată planul uman al evocării.

6. *FLACĂRA PĂZITĂ*

La flacăra, păzită să nu ți-o fure vîntul,
Te ispitea comoara ce ți-o dădea pămîntul.
Ascunsă-ntr-o firidă de piatră și-ncuiată,
Ea trebuia scobită adînc și dezgropată
Și apoi fiecărei frînturi de giuvaer
Să-i spargi era nevoie și doagele de fier.
Îți trebuia răbdare, credință și putere,
Să-nlături așternutul de pături de mistere,
Dar cum să smulgi comoara pe care-ai flămînzit
Tăcerii cetluite cu lespezi de granit ?
Și cum putea clădirea veciei s-o răstoarne
Plăpînda ta făptură, de-abia-nchegată-n carne,
Cînd tainele și somnul lăuntrice, vecine,
Se prelungeau din ocna pămîntului și-n tine ?
Era întîi nevoie să te pătrunzi că nu
Le birui neclintirea, de nu te-nvingi și tu.

Poezia aceasta este ca o introducere la cele două următoare. Întregul poem se articulează în subcicluri. Cel dintîi a fost consacrat omului înaintea ridicării din starea de animalitate ; al doilea, deșteptării inteligenței lui odată cu cucerirea poziției verticale. Cîte o temă nouă, introdusă în finalul unei poezii, anunță subciclul următor. Așa și acum, tema răpirii focului se prelungește și se dezvoltă în poeziile 5, 7 și 8.

Descoperirea focului impune utilizarea metalelor. Poezia slăvește momentul aflării acestora și aducerii lor la lumină, printr-un efort în care omul dă prima dovadă a depășirii de sine. De unde ascensiunea spre inteligență apare ca un act spontan, oarecum ca efectul unei grații, odată cu extragerea metalelor și prelucrarea lor se produce ceva ca lupta omului cu sine însuși, înfrîngerea inerției lui, deopotrivă cu a materiei din care s-a alcătuit. Începe munca omenească.

Situația este exprimată prin alăturarea unor serii sinonimice în contrast. Metalele sînt *ascunse, încuiate, cetluite* ; efortul omenesc pentru a le aduce la lumină *scobește, dezgroapă, sparge, înlătură, smulge*. Pentru a executa acest efort, omului îi trebuie *răbdare, credință* și

putere. Alăturarea sinonimelor, într-o poezie, este un procedeu al variației pe aceeași temă. Prin acest procedeu, ideea dobîndește o energie crescîndă, se intensifică. Căutînd sinonimele, poetul găsește și expresiile care înlocuiesc termenii proprii prin expresii figurate, adică metafore. Metaforismul este un alt aspect al sinonimiei, al intensificării expresiei prin variațiile succesive ale acelejași teme. Interesant de observat este modul în care Arghezi dezvoltă fiecare termen al seriilor lui sinonimice într-o metaforă. Astfel, metalele alcătuiesc o *comoară;* aceasta este *ascunsă-ntr-o firidă de piatră;* căutate cu atîta rîvnă, ele apar ca niște *frînturi de giuvaer;* ganga care le cuprinde sînt *doage de fier;* straturile de pămînt așezate deasupra lor sînt *pături de mistere*. Pentru *ființa plăpîndă* care săvîrșește actul muncii, poetul găsește atributul modal metaforic: *abia-nchegată-n carne*. Debilitatea acestei ființe provenea din alcătuirea ei materială, din faptul că se prelungeau în ea *tainele și somnul din ocna pămîntului*. Înfrîngerea inerției materiale este un rezultat al depășirii de sine, un act de voință, un moment spiritual în devenirea ființei umane: ideea va fi reluată la începutul poeziei următoare. Este important deocamdată a reține tehnica acumulării sinonimelor și metaforelor, caracteristică pentru arta poetică a lui Arghezi.

7. *NĂSCOCITORUL*

Ai născocit pe-ncetul uneltele, cu care
Ți s-a făcut mai dîrză voința și mai tare.
Cînd te crezuseși tocmai mai șubred și mai mic,
Atunci ți-ajunse brațul molatec mai voinic.
Tot căutînd zadarnic și încercînd aiurea,
Ai născocit tăișul, cuțitul și securea.
Vicleanul fierăstrău,
Tovarășul și șoarecele tău,
Care-și strecoară firul ca luciul de oglinzi
În curmeziș, prin codri, și îi despică grinzi,
Și secera pe care, în arșiță, Măria
O duce-ncovoiată cît ține-n zări tăria.

Venise de cu noaptea, cu luna prinsă-n plopi,
Și se întoarce seara pe carul nalt de snopi.
Ai născocit odată
Și o nimica toată,
Cît ghimpele, săracul,
De mic și iute: acul;
Și harnicul nimica, vioi ca o lăcustă,
Se-nghesuie și-aleargă pe marginea îngustă
Și-mbracă omenirea de miile de ani:
O sculă genială, cinci ace la doi bani.
Ai născocit și ața, mătasea de păianjen,
Cu care coase acul pe Gange și Teleajen.
Ai născocit făina și pîinea tuturor,
Ca să ajungi de pîine gonit și cerșetor,
Crîmpeiule de viață, un rob, un muritor.
În petecu-ți de țară, împotmolit, sfruntata
Și îndrăzneața minte a născocit și roata;
Nu mai socot burghiul, cazmaua și lopata,
Frînghia, sîrma, lanțul, cu care, prins de legi,
Ai izbutit cătușa de fluiere să-ți legi.
Ai născocit și luntrea, să umbli pe ghicite,
Și-n marea cu talaze și valuri răzvrătite.
Primejdia te cere și-o cauți, orișiunde
Ghicești că te pîndește și bănui că se-ascunde.

Descoperirea metalelor și prelucrarea lor prin foc dezvoltă inventivitatea omului. Omul devine un *născocitor;* inventă cuțitul, securea, fierăstrăul, secera, acul, ața, roata, burghiul, cazmaua, lopata, frînghia, sîrma, lanțul. Cultivă pămîntul și născocește făina și pîinea; construiește luntrea și colindă mările. Compoziția poeziei este enumerativă. Pe cînd poeziile anterioare foloseau, mai ales, tehnica construcțiilor paralele și a variațiilor pe aceeași temă, noua poezie însumează detaliile prin enumerare. Uneltele omului, numite pe rînd, se însoțesc cu un atribut sau cu o metaforă, dezvoltată într-o construcție prelungită. Astfel, fierăstrăul este *vicleanul fierăstrău,* o caracterizare îmbogățită prin metafora în apoziție: *tovarășul și șoarecele tău,* și prelungită prin fraza relativă: „*care-și strecoară firul ca luciul de oglinzi / În curmeziș prin co-*

dri, și îi despică grinzi[1]". Tot astfel, numele secerii se însoțește cu determinarea relativă, pitoresc localizată prin introducerea numelui propriu *Măria*, devenit apoi subiectul subînțeles al frazei în prelungire, adăugată după punct : *„Și secera pe care, în arșiță, Măria / O duce-ncovoiată cît ține-n zări tăria, / Venise de cu noaptea"* etc. Același procedeu pentru *acul*, numit după metaforele caracterizatoare, într-o construcție de asemeni prelungită. Prin bogăția și suplețea formelor sintactice, Arghezi dispune de toate resursele limbii cu o măiestrie pe care nu o întîlnim la nici unul din poeții contemporani cu el. Bogăția limbii, dar nu mai puțin și productivitatea imaginației lui, apar și în mulțimea locuțiunilor populare, a propozițiilor interjecționale, a comparațiilor, a metaforelor și a atributelor figurative. Toate aceste categorii apar în construcția al cărei subiect logic este *acul :*

Ai născocit odată
Și o nimica toată (locuțiune populară și metaforă),
Cît ghimpele (comparație), *săracul* (interjecție),
De mic și iute (atribute figurative) : *acul ;*
Și harnicul nimica (metaforă), *vioi ca o lăcustă* (comparație),
Se-nghesuie și-aleargă pe marginea îngustă (dublul predicat și complinirea lui locală, figurativă)
Și-mbracă omenirea de miile de ani :
O sculă genială (expresie rezumativă, din limbajul jurnalistic),
cinci ace la doi bani (cum strigau vînzătorii în bîlciuri).

Mulțimea mijloacelor figurative, caracterul neașteptat al construcțiilor, alăturarea expresiilor împrumutate din sectoarele cele mai deosebite ale limbii ne dau măsura măiestriei poetului. Arghezi folosește limba cu o libertate suverană. Felul în care se înșiruie construcțiile sale ne oferă, de asemeni, imaginea spontaneității lui : în schema propoziției principale, fantezia mereu activă, niciodată ostenită, îi aduce compliniri noi, prelungiri ale frazei, forme orale ale exprimării. Citindu-l pe scriitor, ajungem să ni-l reprezentăm pe omul care vorbește, un om mobil și imaginativ, a cărui exprimare se îmbogățește pe măsură ce se desfășoară. Poetul nu transcrie conținuturi mentale gata constituite în momentul așternerii lor pe hîrtie. Actul scrisului, deopotrivă cu improvizația unui vorbitor plin de haz, este, la Arghezi, manifestarea unei inventivități continue, nesecate. Vivacitatea debitului poetic al lui Arghezi este una din trăsăturile cele mai izbitoare ale stilului său.

[1] *Grinzi*, substantivul în funcțiune adverbială, alcătuiește un procedeu deseori folosit în poezia lui Arghezi.

Interesante sînt și modificările prozodice apărute în cursul acestei poezii. Scrise, în general, în versuri iambice de cîte 13 și 14 silabe, poezia de față utilizează versuri mai scurte cînd evocă fierăstrăul și acul, adăugind, astfel, la caracterizarea lor figurativă una provenind din scurtimea sau din accelerarea versurilor. Este un procedeu folosit de mai multe ori de poet.

O temă nouă aduce observația că invențiile omului se întorc împotriva lui. Omul a născocit făina și pîinea, pentru a se vedea apoi lipsit de ele ; a născocit lanțul, pentru ca *legile* să i-l lege de picior, ca prizonier al lor. Contradicția dintre creațiile omului și rînduielile societății lui, în societatea împărțită în clase, alcătuiește una din temele esențiale ale socialismului științific. În *Manifestul comunist*, Marx și Engels au arătat cum „forțele de producție", create de societatea burgheză, se întorc împotriva „relațiilor de producție". În aceste condiții, societatea burgheză seamănă cu „vrăjitorul care nu mai poate stăpîni puterile întunericului pe care le-a dezlănțuit", ba chiar suportă o acțiune a acestora contrarie intereselor ei. Un ecou al acestei idei revine în versurile semnalate ale lui Arghezi. Este un ecou socialist, unul din acele care dau *Cîntării Omului* caracterul unui poem al timpului său.

8. PE DRUM

De-atunci încoace, focul străin a fost să-nceapă
O vîrstă hotărîtă în țara ta de apă.
Ai logodit văpaia cu apele-n viltoare,
Să mine sumedenii de mori și de cuptoare.
Atunci, întîiași dată s-a deslușit în fum
Că ți-ai croit nainte și-n slăvi alt rost și-un drum.
S-a zguduit văzduhul și răsuna și hăul,
Cînd se-auzi ciocanul zdrobind pe muchi ilăul.
Îți trebuiau potcoave la caii prinși de coamă,
Zăbale, lănci și scuturi de fier și de aramă,
Ca să o-nfrunți cu pieptul primejdia-nvoită
Cu ceasul rău, cu vraja și leneșa ispită.
Tu ai rămas de-atuncea-n răspăr și răzvrătit,
De cîte ori stăpînii și vremea te-au mințit.

Locuțiunea adverbială : *de-atunci încoace* leagă poezia aceasta cu cea precedentă și, în special, cu ultimele două versuri ale ei :

Primejdia te cere și-o cauți, orișiunde
Ghicești că te pîndește și bănui că se-ascunde.

Ideea spațială exprimată prin *orișiunde* se continuă în ideea temporală : *de-atunci încoace*. Primejdiile căutate de omul dornic să se măsoare cu ele sînt diseminate în spațiu și timp, sînt legate de varietatea elementelor lumii și apar succesiv în istoria ei. Măreția omului stă în facultatea lui de a le căuta, de a le afla și de a le stăpîni. Poemul proslăvește această măreție.

Omul a găsit deci *focul*, numit de poet *străin*, fiindcă nu-i fusese dat de la început, fiindcă fusese răpit unei alte sfere, însemnase în orizontul lui un element nou. Omul locuiește o *țară de apă*. Aluzie la vechile-i locuințe lacustre ? Focul este amenințat de apă. Omul ocolește și învinge această primejdie, *logodind* văpaia cu apele, unindu-le și transformînd antagonismul elementelor într-o cooperare. Energia apelor curgătoare *(apele-n viltoare)* este folosită în primele mașini : mori, cuptoare. Poemul anterior evocase momentul născocirii uneltelor ; noul poem comemorează întîile mașini. Văzduhul se umple de fum,

de un tumult necunoscut mai înainte. Este atmosfera noii munci manufacturiere, cînd în ateliere se prelucrează fierul și arama. Fusese prins și domesticit calul, un eveniment pe care poetul îl evocă concret, făcîndu-ne să vedem gestul aducerii lui în stăpînirea omului : *caii prinși de coamă*. Fierul și arama sînt folosite mai întîi pentru necesitățile transportului și ale războiului, în potcoava și zăbala calului, în lănci, în scuturi. Versurile care celebrează momentul se continuă cu o construcție finală, cum se întîmplă atît de des în poezia lui Arghezi, pentru a ne spune felul primejdiilor care îl înconjurau pe om, provenite dintr-o întîmplare nenorocită, dintr-o chemare ispititoare a lucrurilor și situațiilor, din propria lui inerție : primejdia este, pentru acest om al vechimii adînci, *învoită*, adică într-un acord obținut parcă dincolo de intenția omenească, *„cu ceasul rău, cu vraja și leneșa ispită"*. Din această măsurare a puterilor omenești cu elementele, cu dușmanii, cu împrejurările, cu sine însuși, se formează vocațiunea spre rezistență și revoltă a omului, aceea de care va avea nevoie pentru a se opune și a lupta cu viitorii lui stăpîni și cu *vremea*, adică cu orînduirile lui succesive.

Progresele omului vor întinde necontenit puterea lui asupra naturii, asupra lui însuși, împotriva opresorilor lui. Aceste progrese vor fi deci tehnice, morale, sociale. Poemele ulterioare vor relua aceste idei.

9. CHEMAREA ÎNĂLȚĂRII

Chemarea înălțării ca spicul se-mplinise.
Tărîmurile toate te așteptau deschise
Și te mutai pe ele în voia ta deplină,
Scăpat de-nțelenirea pe loc și rădăcină.
De-o fire cu țărîna, dar dezlegat de lut,
Ai început o lume din nou de la-nceput.
Strein în pribegie, plăpînd și venetic,
Erai cît o fărîmă de fulg și de nimic,
O coajă de tărîțe, o țandără, o pleavă.
Bălan și gol, făptura parcă-ți era bolnavă.
Fugar, livid ca melcii, bătut de vremuri rele,
Tu singur rămăseseși pe lume gol la piele,

Cel mai gingaş, mai fraged la trup şi oropsit ;
Doar umbra, drept cămaşă, pe piept nu ţi-a lipsit.
Dihănii în cojoace cu ghiare, colţi şi coarne
Pîndeau să te răstoarne :
O lingură de sînge într-un plămăd de carne.
Între clădiri de piscuri, pierdute-n culmi de brumă,[1]
Ivirea ta, Adame, părea să fie-o glumă,
Căci potrivit cu ele şi-oriunde te aşez
Erai nici cît o boabă de mei ori de orez.
Erai, ca pe-o hlamidă de purpură, o scamă,
Un ac cu borangicul pierdut într-o năframă.
O copcă rătăcită printre frînturi mărunte.
Încă-ncîlcită-n ceaţă, în cîlţi şi-n amănunte,
Îţi şi visa nădejdea, dormind, să puie-n jug
Cu vitele pămîntul, cît e de lung, la plug,
Şi se ivi, odată cu omul slobod, munca.
Din pravila ei aspră, el îşi făcu porunca
De fiecare clipă, simţind întîi, cu frică,
În el nebănuite puteri că se ridică.

Poemul acesta revine asupra momentului înălţării omului pe verticală : *„Chemarea înălţării ca spicul se-mplinise"*. Înălţarea fusese deci un rod, termenul final al unui proces organic, pus, dealtfel, în mişcare de o vocaţie, de receptarea unei chemări a lumii şi de impulsul intern trezit de această chemare. Înălţat în poziţie verticală, omul dobîndeşte o mobilitate pe care n-o avea atîta timp cît, tîrîndu-se, era legat parcă printr-o rădăcină de locul vieţuirii lui. Omul, alcătuit din aceleaşi elemente ca restul naturii materiale, se dezleagă acum de ea, de *lutul*, din care, după legenda biblică, fusese întocmit, şi lumea înfăţişată lui este atît de deosebită de aceea cunoscută mai înainte, încît ea pare cu totul nouă, este produsul unei noi geneze, a unei a doua faceri. În mijlocul noii creaţii, înzestrată cu o imensitate a dimensiunii pe măsura privirilor care pot căta acum departe, omul se simte mic şi slab. Adresîndu-i-se, poetul îi aminteşte micimea şi fragilitatea lui printr-o serie sinonimică şi metaforică, în conformitate cu unul din procedeele lui : omul era o *fărîmă de fulg, o*

[1] *Brumă*, pentru *ceaţă*, este un franţuzism.

coaje de ţărîţe, o ţandără, o pleavă, apoi mai departe, cu o insistenţă oarecum manierată : *o boabă de mei ori de orez, o scamă, un ac, o copcă.*

Micimea şi bicisnicia omului sînt o veche temă a poemelor sociogonice. Am întîlnit-o în povestirea lui Protagoras, în dialogul lui Platon şi de-atunci de mai multe ori. Tot de-acolo provine, transmisă prin multe căi, tema înzestrării fizice superioare a celorlalte specii animale, ameninţătoare pentru om : *„Dihănii în cojoace cu ghiare, colţi şi coarne / Pîndeau să te răstoarne"*. De asemeni, împreună cu tema debilităţii omeneşti, aceea a imensităţii naturii, în faţa căreia poetul se mai oprise o dată (în 4, *Împlinire*). De data aceasta, contrastul dintre carenţa umană şi măreţia strivitoare a firii este interpretată cu ironie pentru omul numit cu primul lui nume (Adam) : *„Între clădiri de piscuri, pierdute-n culmi de brumă, / Ivirea ta, Adame, părea să fie-o glumă"*. Totuşi, în ciuda neajutorării lui, omul, înzestrat cu mobilitatea asigurată lui de verticalitate, ia în stăpînire pămîntul şi începe să-l lucreze. Apar atunci două rezultate preamărite de poet. Mobilitatea omului îi asigură libertatea ; omul devine *slobod*. Luarea în stăpînire a pămîntului şi exploatarea lui, punerea lui *în jug*, face să apară munca. Interesant este că celebrarea muncii nu s-a făcut mai sus, odată cu evocarea născocirii uneltelor, ci acum, în legătură cu momentul primelor îndeletniciri agricole. Este poate reacţiunea fiului unui popor de ţărani, pentru care munca este, în primul rînd, munca pămîntului. Prin muncă sînt chemate la viaţă toate energiile necunoscute ale omului (*nebănuite puteri*). Ivirea lor este ca irupţia unui mister în viaţa fiinţei omeneşti, înregistrat cu o frică religioasă.

10. EU, UMBRA

La gaura veciei, simţindu-te de mult,
Am stat ascunsă vremuri, ca mîţa, să ascult.
În curcubeie negre, de nopţi, te-am aşteptat.
Sculare din puzderii s-a săvîrşit treptat.
Te-ai dezlipit din umeri şi, rezimat pe coate,
Văzuşi că ridicarea pe şale nu se poate.

Ai încercat sucirea înceată, pe șezut,
Din răsputerea caznei cu brînciul, și-ai căzut.
Te-ai tăvălit pe pietre ca șarpele rănit.
Nu ți-a slăbit nădejdea. Mereu te-ai prăbușit.
N-o să mai uit nici lupta cu sine-ți, nici această,
În cerc de orizonturi imens, cîmpie vastă.
În mijlocul ei, omul vedeai cum strîns se zbate
Încăierat cu umbra lui în singurătate.
Tăcerea își oprise și suflul și-aștepta :
Va birui pămîntul sau zvîrcolirea ta ?
Secunda, numai una-n vecie, o clipită,
Va hotărî să bată, sunată sau dogită.
Izbînda, dacă sorții n-o fură s-o ascundă,
Atîrnă-n întregime de-o parte de secundă.
Îl vezi, căzut în trîntă, că iar zvîcnește drept ?
S-ar zice că e-n luptă cu cerul, piept la piept.
Se răscolește fierea, adînc, în măruntaie,
S-a mai muncit și rupe-ncleștarea, se-ncovoaie,
Și ocrotindu-și sînul cu palma, și rărunchii,
Se frîng din nou și iarăși i s-au deschis genunchii.
Așa e înălțarea și prețul se plătește
Cu chin și suferință și slavă, omenește.

Poemul acesta introduce o modificare în felul compunerii. De data aceasta nu mai este poetul care se adresează omului, ci umbra îi vorbește. Revine deci procedeul din prima bucată a ciclului, unde umbra ne-a apărut totuși ca o mască a poetului. De data aceasta, umbra nu mai este o mască, o persoană interpusă pentru a exprima gîndirile alcătuitorului poemului, ci subiectul logic și gramatical al compunerii, în acțiune de adresare. În vorbirea sa, umbra evocă momentul dezlipirii omului de sol, al înălțării lui. Ne surprinde așezarea poemului în acest punct al ciclului, cînd, luînd cunoștință de conținutul lui, ne spunem că locul lui potrivit ar fi fost mai înainte, în subciclul consacrat temei înălțării omului în poziție verticală. Nu întrevedem pentru explicarea acestei deplasări a poemului, pentru această revenire către un moment anterior al desfășurării de situații evocate între timp, decît motivul că poetul se pregătește să abordeze un nou subciclu legat de organizarea fizică a omului, subiectul *miinii*.

Poemul descrie efortul de cucerire a poziției ortostatice. Este o pagină extraordinară de evocare a mecanicii corpului, menită să-i asigure echilibrul vertical. Arghezi a dat adeseori astfel de pagini. Mecanismul corporal este una din temele lui literare. Citez, pentru comparație, din multele care pot fi spicuite în opera lui, pasajul din *Icoane de lemn*, 1930 (*Vecernii*, p. 61), unde ni se înfățișează, cu precizări anatomice, mătăniile unor călugări : „La început, lăsarea pe oase fusese mai grea : acum gimnastica se găsește în apogeu. Abia se scoală frații că s-au și răsturnat din nou. Un moment, se pare că vor face ca urșii, înaintînd pe cîte patru labe către altar. Figura pe vine, pe stomac și îndărăt va putea fi repetată de aci înainte toată ziua, toată noaptea, cu febrilitatea halucinantă a jucătorilor bătutei, ale cărora călcîie nu se mai pot opri, după ce cobzele tac." Așa și aici, înălțarea omului este prezentată ca o complicată acțiune mecanică, săvîrșită cu mari eforturi. Poetul realizează vizual metafora existentă în toate limbile : *legat de pămînt*, înfățișîndu-l pe omul vechimii ca pe un obiect solidar, în toată întinderea lui, cu solul. Umbra evocă deci *dezlipirea* omului de pămînt prin răzimarea pe coate, prin *ridicarea pe șale*, prin *sucirea pe șezut ;* omul a trebuit să se tăvălească, să se zbată, să se zvîrcolească ; cade în trîntă, zvîcnește ; i se răscolește fierea, se muncește, rupe-ncleștarea, se încovoaie, se frînge din nou, dar i se deschid genunchii și, după chin și suferință, se înalță. Actul înălțării este un act glorios, în care se realizează esența umană. „*Așa e înălțarea și prețul se plătește / Cu chin și suferință și slavă, omenește*". Izbește precizia acestei evocări, a multelor acțiuni ale dezlipirii de pămînt, exprimate prin lungă serie sinonimică. Fiind vorba de descrierea unei acțiuni, a unei fapte, precumpănesc abstractele verbale și verbele de cele mai multe ori la prezent, tabloul dobîndind astfel vivacitatea imaginii directe, nu culeasă din amintire, ci răsărită parcă sub ochii privitorului. Precizia și amănunțimea descrierii corporale au fost altă dată folosite de Arghezi cu intenție și efect umoristic, căci este înveselitor să vezi în om mecanismul, să descoperi în vital acțiunea forțelor mecanice. Comicul, a arătat Bergson (în *Le Rire*), rezultă din retrogradarea vieții spre mecanicitate, este „*du mécanique pla-*

que sur du vivant". Efectul acesta este evitat aici prin descrierea unei acțiuni contrarii aceleia care asigură comicul, adică prin evocarea faptei de înaintare de la mecanic la vital și la uman, prin înfrîngerea inerției materiale, prin cucerirea spontaneității. Omul realizează esența lui prin efortul viu. Toată dezvoltarea lui în viitor se va înscrie pe aceeași linie.

11. *MÎNA LUI*

Ia uită-te acuma la mîna lui, făcută
Pe flaut, pe cimpoi și alăută.
E-o floare. Viră-ți fața în ea și ai să bei
Mireasmă, amintire și vis din palma ei.
Ea știe să mîngîie, să vindece, s-alinte,
O strîngere, o dată, o ține-o viață minte.
E mută cînd vorbește tăcut, ca o pecete
C-un crin săpat în mijloc și litere secrete.
Făgăduiește-o dată, trecînd pe lîngă tine :
Făgăduința-i sfîntă și-atunci cînd nu și-o ține.
De cîte ori o viață întreagă nu se-ngînă,
Mîhnită printre lacrimi cu-o strîngere de mînă ?
Și cîte visuri, cîte și vieți nu au pierit,
În suflet cu inelul părut făgăduit ?
Pe dinafară, viața are puteri să-ndemne,
Pe dedesubt urzită între tăceri și semne.
Cotoarele legate cu aur vor să spuie
Ce țin cuprins în scoarțe și-un gînd cum se descuie,
Dar fiecare titlu-i crestat pe-o carte-nchisă
Cu lacăte, cu cheia știrbită, cînd e scrisă.

Prin aceasta, împreună cu cele trei următoare (12, 13, 14), poezia constituie un nou subciclu, al *mîinii*. Mîna *lui* este mîna omului, adică a tuturor oamenilor, și evocînd-o, poetul nu se mai adresează de data aceasta omului, ci cititorului poeziei, cu care împreună dorește să descifreze misterul ei delicat. Modul adresării se schimbă deci în această poezie.

Poetul cîntă expresivitatea mîinii, instrument gingaș, asemeni cu o floare, alcătuit în manevrarea instrumentelor muzicale, capabil să transmită sugestii nelămurite, să mîngîie, să vindece, să făgăduiască. În palma omului este gravat un alfabet special tălmăcit de chiromanție, veche artă magică, nenumită, dar implicată în imaginile poeziei. Mîna este mai ales mediul iubirilor. Se transmite prin ea o confidență, un legămînt, o încurajare. Considerarea *literelor secrete* ale palmei îl duc pe Arghezi să construiască o metaforă împrumutată lumii cărților, cum sînt atîtea în opera lui [1]. Semnele mîinii fac din ea o carte prețioasă, cu *cotoare legate cu aur*, greu de descifrat, ca și cum ar fi închisă *cu lacăte, cu cheia știrbită*. Pe metafora *cărții* se grefează metafora lacătului, într-o arborescență metaforică cum sînt atîtea în poezia lui Arghezi.

Tema poetică a mîinii a fost curentă în lirica parnasiană și simbolistă franceză, curente care aparțin orizontului literar al lui Arghezi. Nu pot stabili un izvor, dar spicuiesc din poeții celor două curente pentru a surprinde unele paralelisme, dar mai ales nota originală a poetului nostru în tratarea unui motiv devenit oarecum tradițional. Théophile Gautier în *Etude des mains (Emaux et Camées*, 1852) grupează două poezii : *Impéria* și *Lacenaire*, una evocare a unei mîini feminine modelate de un sculptor, cealaltă a unei piese anatomice, mîna unui asasin. Mîna Imperiei este un *crin ;* poetul o arată dispensînd mîngîierile ei. Este privită și palma acestei mîini, cu semnele prin care, ca și la Arghezi mai tîrziu, mîna devine o *carte*, cuprinzînd o inscripție a iubirii :

On voit tout cela dans les lignes
De cette paume, livre blanc
Où Vénus a tracé des signes
Que l'amour ne lit qu'en tremblant.

Mîna asasinului Lacenaire cuprinde, și ea, în palma ei *d'affreux hiéroglyphes*, deci o scriere criptică citită de călău.

Tema mîinilor poposește apoi la Paul Verlaine, *Sagesse*, 1880, XVII, unde poetul adresează elegia sa unor mîini

[1] Vd. în această privință articolul meu : *Arghezi, poet al actului literar*, în *Gazeta literară*, 1960 [În ediția de față, *Opere*, III, p. 129 (n. ed.).]

iubite altădată : *Les chères mains qui furent miennes*, cărora, după multele rătăciri, osteneli și păcate ale vieții, le implora iertarea, într-o clipă a remușcării :

Remords si cher, peine très bonne,
Rêves bénits, mains consacrées,
O, ces mains, ses mains vénérées,
Faites le geste qui pardonne !

Mai tîrziu, în *Parallèlement*, 1889, Verlaine revine, în bucata *Mains*, asupra temei mîinilor. Este o poezie cu o semnificație controversată. Purtînd, într-o primă versiune, titlul *Mîinile mele (Mes mains)*, poezia descrie mîinile decise la o faptă de violență, deosebite de acele ale unei altețe, ale unui prelat, ale unui muncitor. Orice pereche de mîini are elocința ei, căci

Les météores de la tête
Comme les tempêtes du coeur,
Tout y répète et s'y reflète
Par un don logique et vainqueur.

Între timp, Rimbaud scrisese *Les mains de Jeanne-Marie*, mîinile unei revoluționare, poate din zilele Comunei :

Elles ont pâli, merveilleuses,
Au grand soleil d'amour chargé
Sur le bronze des mitrailleuses
A travers Paris insurgé !

Ah ! quelquefois, ô, Mains sacrées,
A vos poings, mains où tremblent nos
Lèvres jamais désenivrées,
Crie une chaîne aux clairs anneaux !

Față de aceste mîini populare, Jean Moréas se complace a descrie, în *Tes mains (Les Syrtes*, 1884), niște mîini aristocratice, care îi vorbesc

...de beaux rapts et de royale vigie,
Et de tournois de preux dont j'ai la nostalgie.

Sînt mîini *à l'ongle rose et tranchant comme un bec.* O evocare asemănătoare la Henri de Régnier, *Les mains belles et justes* (în *Episodes*, 1888) :

Attestant la blancheur native des chairs mates,
Les mains, les douces mains qui n'ont jamais filé,
Hors des manches sortaient le blanc charme annelé
De bagues, de leurs doigts, tresseurs de longues nattes.

Tema mîinilor revine pînă tîrziu, de pildă la Anna de Noailles, *Les mains* (în *Les éblouissements*, 1925), unde mîinile delicate par a fi *en porcelaine japonaise, comme deux petites dales.*

Ieșită din poezia parnasiană, cu întoarcerea ei către aspectele obiective devenite purtătoarele unor semnificații emotive, tema mîinilor reapare la Arghezi, dar cu cîtă deosebire față de predecesori. Nu mai sînt, de data aceasta, mîinile unei anumite persoane, individualizate, ci mîinile omului, organele unei expresivități deosebite, formate în dezvoltarea lui morală. Poeziile subciclului mîinilor îmbogățesc, prin reflecția lirică generalizatoare, această idee.

12. SĂ ȚI-O SĂRUT

Ți-o-ntorc pe dos și față și nu mă pot supune
Să cred că floarea asta, ce-o ții, nu-i o minune.
O-asemănam cu-o floare, dar seamănă cu-o stea.
Cînd ai furat-o poate, din locul ei, cîndva,
Pe drum, la pogorîre, din ceruri, din zenit,
Te-a furnicat cu haruri și ți s-a-ntipărit.
Că mă smeresc să cuget e lucru de crezut.
Dă-mi fiecare deget, din cinci, să ți-l sărut,
Și ție, fată zveltă, care-nvîrtești în aer,
Ca o sfîrlează, fusul pe firul tors din caer,
Și ție, străduitul cu palma grea și tare,
Cu ele îmbrăcate, de fier, ca-n degetare.
Gîndește mintea, zicu-mi, dar ce-ar putea să facă
Fără gîndirea mîinii, închisă și săracă ?
În scoica ei lipită și-ar duce în zadar,

Pe funduri, strălucitul curat mărgăritar.
O scrie slova mîna și e nemuritoare,
Pe cît vor fi mai multe și veacuri viitoare.
Și ochii plîng, dar plînge și mai adînc vioara,
Că plînge mîna-n coarda oftată, surioara !
Și meșterul Manole visa o mînăstire,
Dar cine-a scos-o vie din moarta-nchipuire ?
Cinci degete-ale dreptei cu cinci din mîna stîngă
Putuseră s-o-nalțe și-ursitele să-nfrîngă ;
Aceleași mîini și brațe care-au cioplit în stîncă
Și Sfinxul, păzitorul nisipurilor încă.
Îl vezi în dreptul lunii ? pe creștetele lui
S-a ridicat părechea de lei cu patru pui.

Să ți-o sărut, adică să-ți sărut mîna, se adresează poetul din nou omului, într-o pornire de adorare pentru miracolul mîinii. Această minune a mîinii nu indică oare în ea o origine îndepărtată, astrală ? Este o ipoteză poetică rămasă nedezvoltată. Protestul agnostic al poetului : *„Că mă smeresc să cuget e lucru de crezut“* nu e decît un mod de a introduce expresia reverenței lui pentru mîna fetei care toarce, a muncitorului, ale cărui degete puternice par îmbrăcate în fier. Întrebarea următoare sugerează dependența inteligenței omului, a dezvoltării ei de activitatea mîinii. Mintea omului, *strălucitul curat mărgăritar*, ar rămîne de-a pururi nedezvoltată fără mîna lui, fără organul muncii. Este o idee aparținînd ideologiei socialiste. Întreaga civilizație omenească derivă din folosința pe care omul a știut s-o dea mîinii. A spus-o, la vremea lui, Fr. Engels (în *Anteil der Arbeit an der Menschenwerdung des Affen*, 1876, publicat mai întîi în 1896) : „Numai prin muncă, prin adaptarea la mereu alte operații, prin transmiterea dezvoltării deosebite astfel obținute a mușchilor, ligamentelor, iar în intervale de timp mai îndelungate chiar a oaselor, precum și prin folosirea acestei perfecționări moștenite la îndeletniciri noi, tot mai complicate, a putut mîna să atingă gradul superior de desăvîrșire care i-a permis să creeze minuni ca tablourile lui Rafael, ca statuile lui Thorvaldsen sau muzica lui Paganini“. Tot astfel, poetul atribuie mîinii, îndemînărilor ei, invenția

scrisului, cîntecul viorii, toate operele artei. Acestea din urmă există mai întîi ca viziune a închipuirii, dar mîna omului le dă realitate concretă, producînd biserica meșterului Manole, sfinxul egiptean, *păzitorul nisipurilor*, evocat de poet în lumina lunii, escaladat de leii pustiei.

Notez cîteva detalii ale expresiei. Uneori ne izbește înmulțirea determinărilor, ca în versul : *„Pe drum, la pogorîre, din ceruri, din zenit“*, o suită de complemente de loc, grupate cîte două în relație de sinonimie : *pe drum—la pogorîre* și *din ceruri—din zenit*. Expresia este oarecum redondentă ; dar ea este de o concizie care reclamă reflecția în versul : *„Te-a furnicat cu haruri și ți s-a-ntipărit“*, unde ultima propoziție, lipsită de subiectul ei, ca și de orice determinare, pare obscură. (Este vorba însă de *steaua* amintită la sfîrșitul construcției anterioare, deci de *steaua* care s-a întipărit *în mîna omului.)* Obscur pare și versul : *„Cu ele îmbrăcate, de fier, ca-n degetare“*, unde *ele* este pronumele pentru cuvîntul *degete*, rămas prea departe pentru ca pronumele care-l înlocuiește să fie cu totul clar ; de asemenea atributul *de fier* rămîne nelămurit cărui substantiv îi aparține. Construcția *o scrie slova mîna*, unde antepunerea predicatului, încadrat de dubla expresie a obiectului lui : *o* și *slova*, alcătuiește o întorsătură orală. În *„Și Sfinxul, păzitorul nisipurilor încă“*, ultimul cuvînt *(încă)* introduce o idee temporală, dar cu o concizie eliptică, cum sînt atîtea la Arghezi.

13. *A, E, I, O, U*

Să fac numărătoare.
Deschide palma-ntreagă. Dă-mi degetul cel mare.
Din celelalte patru, mai depărtat și sprinten
Și înfrățit cu ele, stă-n lături ca un pinten.
Cînd au cuprins de coadă securea ș-o-ncîrligă
Se-ntoarce și le-ncinge, făcîndu-le verigă
Îi zicem deget mare, dar nu că e mai mare,
Ci pentru că le ține supuse-n ascultare.
El poartă-nsărcinarea, ca și căutătura,
Să-nfățișeze omul întreg și semnătura.
Din sumedenii multe, de capete, nici el,

Nici chipul nu-s pe lume de două ori la fel.
De nu-nvăţau să scrie, strămoşul şi bunicul,
Ei iscăleau hrisovul cu-acela, cu buricul.
Al doilea din mînă e degetul ce-arată
Menirea de poruncă şi pîra-n judecată.
Deosibeşte-n gloată, ameninţă şi ceartă.
A scos în priveliște greşeala sau o iartă.
Cel din mijlòc e martor nepăsător şi poate
Să le ajute leneş pe celelalte toate.
E rece, întîrzie, pripelile-l ajung
Mai potolite, n-are voinţă şi-i mai lung,
Şi dezlegat de suflet şi minte, are-nvăţ
Să stea ca-ntre umbrele şi pălării un băţ.
Al patrulea iubeşte, părtaş la o solie
Să aibă logodita fecioară de soţie.
Prinos de închinare la frumuseţea smeadă,
El poartă o cătuşe de aur drept dovadă.
La licărul din deget răspunde-n ochi scînteia
Pe care-au scăpărat-o surîsul şi femeia.
Al cincilea, gingaşul, mai micul, stă la coadă,
Smerit că n-are cine să caute să-l vadă.
Uitat cu cartea-n poală, vîrît în foi, pieziş,
I-ar strînge moale vîrful rapsodul pe furiş.
Mai are-o-nsărcinare de numai frumuseţe :
Cînd îţi ciocneşti paharul la nunţi să se răsfeţe.
Mîngîie-se piticul cu unghia de ceară,
Ca solzul de plătică, de lin şi albişoară,
Că primăvara-i pune, primit pe un fuior,
Cel mai aprins şi galeş inel de mărţişor.

După descrierea poetică a mîinii întregi, a palmei, în intimitatea ei atît de elocventă, vine la rînd descrierea celor cinci degete care o compun. Poetul le asociază, pe rînd, cu cele cinci vocale ale graiului nostru : *a, e, i, o, u,* cu care fiecare din ele prezintă o afinitate provenind fie din gradul deschiderii, fie din înţelesul asociat, fie din forma, fie din simbolul ei. Poezia nu exprimă această afinitate, dar ea este singura care poate fi invocată pentru a explica titlul, altfel enigmatic, al acestei poezii.

A, cu larga lui deschidere, desemnează degetul mare, descris prin funcţiunea lui de a se îndoi deasupra palmei

întregi şi deci de a putea cuprinde şi mînui uneltele. Este cel mai personal dintre degete, acela ales pentru a înlocui semnătura prin amprenta lui, a *buricului* (cum zice poetul, în loc de *buricul degetului*, deci eliptic). Arătătorul (asociat cu *e*, primul sunet al cuvîntului *este)* indică pe cineva din mulţime, porunceşte, acuză, iartă. Degetul mijlociu este cel mai înalt dintre toate degetele (şi pentru acest motiv e desemnat prin I mare), are mobilitatea cea mai mică şi expresivitatea cea mai redusă ; este, zice poetul cu umor, *ca-ntre umbrele şi pălării un băţ*. Inelarul primeşte inelul de logodnă (simbolizat prin o), poartă o sclipire care răspunde surîsului unei femei. Degetul mic (pentru care asocierea cu *u* pare mai puţin justificată) are gingăşie, modestie, smerenie ; poetul îl urmăreşte în gesticulaţia lui specială, strecurat între paginile unei cărţi, răsfăţîndu-se cînd ciocneşte paharul, executînd adică un gest al graţiei, notat cu fineţe ; este *un pitic cu unghia de ceară* (această din urmă ilustrată prin comparaţia redondentă : *„Ca solzul de plătică, de lin şi albişoară")* ; modestia şi exiguitatea lui sînt răsplătite prin inelul de mărţişor purtat de el şi prin mesajul de patimă şi dor pe care acesta îl cuprinde.

Minuţia acestor evocări pune în lumină un alt procedeu al artei lui Arghezi : aplecarea lui de a privi lucrurile de aproape, de a descoperi semnificaţia detaliilor, de a-şi compune tablourile prin însumarea amănuntelor expresive. Este, prin această parte a mijloacelor lui, arta unui miniaturist. Poetul îşi propune un ţel îndepărtat şi se mişcă într-un orizont larg, dar nu se pierde într-o retorică de idei generale, ci îşi susţine viziunea prin întreaga bogăţie a concretului, evocat de el cu precizie grea de sensuri adînci. Elocinţa degetelor întregeşte imaginea mîinilor cu o bogăţie incomparabilă faţă de aceea obţinută în istoria, schiţată mai sus, a acestei teme poetice.

14. ADAME

Atît e numai mîna, de apucat şi dus ?
Nu. Ea-ntăreşte graiul şi spune ce-ai fi spus,
Mai limpede, şi vorbe de nu ţi-au mai rămas
Ori n-ai, grăieşte mîna cuvîntul fără glas.

Că gestul, în tăcere, acoperă și are
Aceleași înțelesuri la sute de popoare.
S-ar fi ales de tine ceva, Adame, ciung?
Ai fi putut răzbate un drum atît de lung,
Dacă-ți lipsea, din toate, un simț, neprihănitul
Cercetător ușure și ager, pipăitul?

Poetul se adresează din nou omului, numindu-l cu primul său nume. Titlul la vocativ apare de cîteva ori în poeziile lui Arghezi: *Plugule* (în *Cuvinte potrivite*), *Stane, căpitane* (în *1907*), *Omule* (în *Flori de mucigai*), *Iată, sufletule* (o poezie din 1936, în volumul pe hîrtie biblie *Versuri* din 1959, la *Addenda*). Este un mod de a pune în lumină cuvîntul-temă al poeziei. Aci este mijlocul de a sublinia numele interlocutorului presupus, obiectul admirației neistovite a poetului. După lauda celeilalte minuni a mîinii omului, se mai adaugă încă una, omisă mai înainte, dar atît de esențială, încît scurta compunere care îi este consacrată face o impresie asemănătoare cu ultima variație neașteptată a unei teme muzicale prin care structura întregului dobîndește o formă deschisă. Construcția interogativă finală subliniază această formă deschisă a poeziei și a subciclului întreg. Este un mijloc de a lega subciclul care se încheie acum cu poezia următoare.

Din toate funcțiunile mîinii enumerate mai înainte, poetul alege pe una singură, exprimată prin complementul modal în supin: *de apucat și dus*. Întrebării dacă aceasta este singura funcțiune a mîinii i se răspunde prin negație. Se schițează astfel gesticulația intelectuală a unei cumpăniri, a unei dezbateri, și poezia dobîndește o tonalitate conversativă, o întorsătură orală a construcției, folosită încă o dată, mai jos, cînd, după amintirea facultății mîinii de a înlocui cuvîntul prin gest, poezia continuă printr-o subordonată cauzală introdusă prin *că*, altă formă orală a construcției: *„Că gestul, în tăcere, acoperă și are / Aceleași înțelesuri la sute de popoare"*. Urmează o altă întrebare: *„S-ar fi ales de tine ceva, Adame, ciung?"* căruia i se răspunde tot printr-o întrebare, în care este exprimată funcțiunea tactilă a mîinii, *pipăitul*, caracterizată prin metafora cu triplă determinare: *„neprihănitul / Cercetător ușure și ager"*. Pipăitul este un *cercetător neprihănit*, imaculat, atît de rapidă, de *ușure* (variantă regională deseori folosită de Arghezi), de *ageră*, este funcțiunea și investigația sa. Cele trei determinări ale cuvîntului *pipăitul* se sprijină și se completează reciproc, pentru a da o caracterizare a unuia din simțurile omului, pe care o va completa indicarea trăsăturilor caracteristice ale celorlalte simțuri, în poezia următoare.

15. DAR OCHII TĂI?

Dar ochii tăi? Albaștri, verzi, negri sau căprii,
Zălog a nu se știe ce mute mărturii.
Cîte stihii senine adînc se zbuciumară,
Ca să-ți răsară limpezi icoanele de-afară?
Ce gînd, în ce cuvinte, s-a-nvrednicit a spune
Cum s-a ivit din sînge uimita lor minune?
Prin ce minuni ciudate și zămisliri încete
S-a săvîrșit în sîmburi asemenea scumpete?
În pleoape, ca petala de floare de gutui,
E un smarald și nu e, e de safir și nu-i.
E bîlbîirea noastră în stare să mai știe
Ce amintiri de noapte, rămase din tărie,
Căzînd pe-o dîră lungă, de aur, dintre stele,
S-au închegat la tine în două peruzele,
Domniță-al cărei zîmbet mă tulbură și-nghează?
Îți pîlpîie-n privire și-un vînăt fir de ceață.
E depărtare multă la smalțul ei cu ape,
Deși ți-e frumusețea de salcie aproape.
Ascultă, ce nu-mi poate închipuirea crede
E că bijuteria cu pleoape calde, vede.
Auzi? Pricepi? Să poată vedea un mădular?
Atunci, nu-i vorba numai de trupuri, ci de har,
De o văpaie alta, de-o voie, de-o dogoare,
Ce vine și se duce, făclie călătoare.
De ce a plîns smaraldul la șoapta în andante
A scripcii, două lacrimi în două diamante?
Pricepe. Nu știu dacă, prostită de cuvinte,
Mai are lucrul ăsta loc să ne-ncapă-n minte.
De-asemenea, și mintea, nu-mi pare, omenește,
Un bolovan de cocă și oase că gîndește.

Cum? trupul de la sine, țărînă și argilă,
Să știe ce-i sfială sau dragoste și milă?
Des umilit de-atîtea-ntrebări și gînduri grele,
Te-ai despărțit în „simțuri“ ca să te scapi de ele.
E treaba lor că gustă, aud sau că miros,
Sînt cinci, nu-i numai unul, de-ajuns și de prisos.
Nu e ceva-ntre ele? Numai miros și limbă?
Ce-o fi, ce nu,-ndoiala și taina nu se schimbă.
Ce ne mai batem capul să-l facem ghicitor?
Nu le lăsăm mai bine pe toate-n seama lor?
Împins în îmbulzeala tăcerilor depline,
Zic zvăpăiat în ele: Eu, Mie, Meu și Mine.
Odată cu sideful gingiilor stricate,
Eu mi-am pierdut naiva dintîi virginitate.

Întrebarea cu care poezia debutează: *Dar ochii tăi?* se adaugă întrebării finale a poeziei anterioare și se leagă, astfel, cu aceasta. Poetul s-a arătat mereu preocupat de a stabili legătura dintre poezii și subcicluri și de a sublinia, prin diferite procedee, caracterul unitar al întregii compuneri, continuitatea ei muzicală. Poezia are, dealtfel, ca și cea precedentă, o structură interogativă și exprimă, prin mulțimea întrebărilor care o compun, minunarea poetului în fața miracolului simțurilor omenești, a facultății organelor materiale de a produce valori sufletești, senzații, emoții, sentimentele cele mai înalte. Tema propriu-zisă a poeziei este deci meditația asupra apariției vieții morale a omului pe singura temelie a întocmirii lui fizice. Cum poate fi mintea gînditoare *un bolovan de cocă și oase?* Mirarea poetului se oprește asupra punctului de trecere de la fizic la moral, de la materie la viața sufletească. „Mirarea este începutul filozofiei“, zicea filozoful antic, și această mirare exprimată prin lunga succesiune a întrebărilor, alcătuiește obiectul poeziei. Înainte de a trece la evocarea celorlalte aspecte ale vieții morale a omului, poetul se oprește la cel dintîi dintre ele, la acela legat de funcțiunea simțurilor. Ni se vorbește de gust, de auz și de miros, după ce bucata anterioară amintise pipăitul. Dar din cele cinci simțuri, poezia se oprește în special asupra văzului și a organelor lui, *ochii*, evocați aci în cascadă metaforică.

Tema ochilor a fost și ea, adeseori, reluată în literatură. Cine va scrie odată întreaga istorie a acestei teme poetice? Pentru romantici, ochii și privirea sînt organul și funcțiunea prin care se stabilește contactul uman, de pildă în iubire. Subliniez, oarecum la întîmplare, în poeziile lui Alfred de Musset, cîteva pasaje exemplificatoare în această privință: în *Don Paez*, iubita eroului are *l'oeil humide* și iubitul ei, *„d'un oeil plein de caresse, / (Cherchait) l'oeil de faucon de sa jeune maîtresse!“* În cîntecul *L'Andalouse*, poetul rătăcește în jurul casei iubitei lui *pour voir le coin de sa prunelle*. În *Madrid*, observă *bien des yeux bleus, bien des yeux noirs*. O andaluză are (în *Madame La Marquise*) *l'oeil lutin*. Și în *Sonetul* (din august 1829), poetul exclamă: *„Oh! dans tes longs regards j'allais tremper mon âme“* etc. În imaginea iubitei, ochiul și privirea sînt elementele constitutive predominante pentru poetul romantic. Ochii devin însă nu numai elemente de mare însemnătate în întocmirea unei imagini umane, dar temă poetică exclusivă, obiectul unei meditații lirice consacrate evocării lor, abia la poeții parnasieni și simboliști, întîlniți mai sus cîntînd lauda mîinilor, alt aspect al înfățișării expresive a omului. Théophile Gautier îi proslăvește în *Caerulei oculi*; despre *une femme mystérieuse* ni se spune:

Ses yeux, où le ciel se reflète,
Mêlent à leur azur amer,
Qu'étoile une humide paillette,
Les teintes glauques de la mer.

Comparația ochilor cu apele mării îi sugerează lui Gautier amintiri literare și legendare, care intră în imaginile lui cu rolul de a susține impresia misterioasă a ochilor și sentimentul inspirat de ei. *În apa albastră și profundă a ochilor*, poetul descoperă cupa regelui din Thule, perla Cleopatrei, inelul lui Solomon, sirena care l-a ispitit pe Harald Harfagar.

Sully Prudhomme, în *Les yeux* (din ciclul *Stances et poèmes*, 1865—1866), cîntă și el ochii, cu slabă putere de evocare concretă:

Bleus ou noirs, tous aimés, tous beaux,
Des yeux sans nombre ont vu l'aurore,

făurind însă ipoteza poetică a redeşteptării ochilor la o altă lumină, într-o nouă, *imensă auroră,* după închiderea lor, prin moarte, la lumina de aci. După comparaţia ochilor cu apa mării, tradiţională, fiindcă o găsim încă la poeţii antichităţii, Baudelaire, în *Les yeux de Berthe,* îmbogăţeşte vechiul fond imagistic comparînd ochii cu *noaptea,* în care percepe ceva *bun şi dulce, încîntătoare întunecimi (charmantes ténèbres),* cu grote magice în care s-au adunat *grămezi de umbre letargice (l'amas des ombres léthargiques).* Poezia nocturnă a ochilor reapare la Maurice Rollinat, un epigon, în *Les yeux* (din ciclul *Les Ames,* în volumul *Les Névroses)* unde, dealtfel, alături de ochii *nebuni de obscuritate (fous d'obscurité),* sînt grupate toate imaginile, comparaţiile şi referinţele literare stabilite între timp : *ochii albaştri ca safirele, parcele de azur, albăstrele văzute ca prin ceaţă într-o pajişte (deux bluets par la brume entrevus dans un pré),* ochii Messalinei, ai lui Sapho, ai Cleopatrei, ai Antiopei.

Ce nouă îmbogăţire a fondului imagistic, cîte grefe metaforice pe tulpina vechilor imagini, la Arghezi ! Alături de metafore morale *(„Zălog a nu se ştie ce mute mărturii")*, multe alte metafore, în care comparaţia implicită este făcută cu un aspect văzut. *Ochii = cer* produce : *„Cîte stihii senine adînc se zbuciumară, / Ca să-ţi răsară limpezi icoanele de-afară ?"* *Ochii = pietre preţioase* revin în versurile în care ochii sînt numiţi *scumpete, smarald, safir, peruzele, smalţ cu ape ;* de aci derivă metafora : *bijuteria cu pleoape calde. Ochii = noapte* se contaminează cu *ochii = cer* şi *ochii = pietre preţioase,* pentru a produce metafora continuă, narativă, în versurile : *„Ce amintiri de noapte, rămase din tărie, / Căzînd pe-o dîră lungă, de aur, dintre stele / S-au închegat la tine în două peruzele... ?"* Iată şi metafora *ochii = ceaţă* în *„Îţi pîlpîie-n privire şi-un vînăt fir de ceaţă".* Dar în timp ce poetul este preocupat de a construi metaforele ochilor, apar în legătură cu aceştia, pentru aspecte conexe, comparaţii şi grefe metaforice noi : ochii lucesc din pleoape, *ca petala de floare de gutui ;* ochii sînt ai unei dom-

niţe cu *frumuseţea de salcie aproape ;* smaraldul plînge *la şoapta în andante / A scripcii...* Analiza pune în lumină puterea neistovită a imaginaţiei poetului.

16. MAI SUS

Astîmpărată foamea şi ispăşită truda,
Un neastîmpăr altul îţi inteţise ciuda.
Simţindu-ţi isteţimea, năvalnică să-nveţe,
Ea se-ncepea-ntristată şi se sfîrşea-n tristeţe.
Umblai să ştii ce tace şi ce nu se arată,
Aproape-nchipuite prin ceaţă cîteodată.
Răzbirea la lumină nu-ţi mai era de-ajuns,
După ce-ai stat ca lupii şi iepurii ascuns.
Rîvneai mai sus cu mintea decît era datoare
Zvîcnirea unei schiţe, făcută de-ncercare.
Te tulbura năluca trecînd, ţi-era urît
Ca unui fără vlagă oştean posomorît.
În liniştea făpturii erai neliniştit,
Uitîndu-te cocorii că zboară-n asfinţit.
Deşi trezit şi slobod, te frămîntai că ţi-s
Şi zilele-ncîlcite în restul unui vis.
Dealtfel, mărginirea-n vremelnica durată
Îţi e de-atunci rămasă şi astăzi măsurată.
O zi erai mai ager şi alta mai amar :
Aveai otravă-n tine, de-atunci, de cărturar.
Trecuse parcă timpul de partea ceealaltă.
Parcă trăiseşi moartea cu viaţa laolaltă.

Tema aspiraţiei, a „chemării", a fost tratată de poet şi mai înainte. Acum este reluată în pragul unor noi dezvoltări. Fiindcă primele nevoi fuseseră satisfăcute, prin descoperirea focului, prin prelucrarea metalelor şi născocirea primelor unelte, prin munca pămîntului pe care ajunge să se mişte liber, se trezeşte în om o energie nouă, indicată prin cuvîntul *neastîmpăr.* Omul este evocat acum ca o fiinţă problematică, neliniştită, stăpînită de o melancolie ciudată, împărţită între stări contrarii ale sentimentului. Omul rîvneşte *mai sus ;* îşi trimite gîndul în depărtarea către care zboară cocorii în asfinţitul îmbietor

la tristețe ; simte urîtul, îl tulbură o nălucă, îl urmărește ceva ca prelungirea unui vis. Ajunge să-și cunoască mărginirea și, din această pricină, să conceapă nemărginirea în care va face tot alte și alte descoperiri. Timpul uman se continuă dincolo de clipă. Lucrurile prezente se amestecă cu cele care au încetat de a mai fi, sau cu acele care nu sînt încă, viața cu moartea. Caracterul uman descris de poet în această poezie, una din cele mai sugestive ale ciclului întreg, este omul *faustic*, „omul foarte lacom de lucruri noi", cum îl numește un filozof odată : *bestia cupidissima rerum novarum.*

Pentru a exprima acest caracter uman, poetul găsește metafore noi : omul este un oștean posomorît, desigur din pricina grelelor lui lupte, a ostenelilor lui neincoronate de izbînda ușoară ; mintea lui este o schiță, lipsită încă de toate mijloacele ei. Aspirația conștiinței lui neliniștite stă în contrast cu pacea naturii inconștiente. Își simte afinitatea cu tot ce se înalță, zboară, călătorește departe. Pentru a exprima acest amestec de simțiri și impulsii, poetul găsește versurile la care m-am referit și mai sus, bogate prin ecoul lor răscolitor :

În liniștea făpturii erai neliniștit,
Uitîndu-te cocorii că zboară-n asfințit.

Dar deși poezia *Mai sus* nu este lipsită de material imagistic, de comparații și metafore revelatoare, vocabularul ei, ales pentru a exprima stări morale complexe, include numeroși termeni abstracți, dintr-o sferă psihologică și filozofică precum : *neastîmpăr, ciudă, tristețe, istețime, minte, liniștea făpturii, mărginire, vremelnică durată, ager, amar, cărturar* etc. Stilul acestei poezii este deci abstract-intelectual, o trăsătură care se vădește și în unele din formele ei sintactice, ca antepunerea determinărilor participiale sau de altă natură, precum : *„Astîmpărată foamea și ispășită truda, / Un neastîmpăr altul îți ințețise ciuda"*, sau *„Simțindu-ți istețimea, năvalnică să-n-crețe, / Ea se-ncepea-ntristată și se sfîrșea-n tristețe"*, sau *„Deși trezit și slobod, te frămîntai că ți-s / Și zilele-ncîlcite în restul unui vis"*. Astfel de construcții sînt pro-

prii mai ales exprimării scrise și introduc în stilul lui Arghezi o notă scriptică și intelectuală, cum sînt atîtea de observat în opera lui în versuri și proză.

17. OM CU OM

Un om fusese-o frunză și numai om cu om
Au izbutit să crească și să se facă pom.
Că moare frunza-n ramuri, puiandră și ușure,
Copacul viețuiește și s-a-nmulțit pădure.
Tu-ți răsplătești ursita de grabnică pieire,
Făcîndu-te, din omul prigoanei, omenire.

Poezia pare intercalată, fără suficiente motive, în locul ei, deoarece bucata următoare (nr. 18) se leagă mai degrabă cu cea anterioară acesteia (nr. 16). Poezia exprimă o idee filozofică importantă : înmulțirea omenirii și continuitatea ei remediază scurtimea și piericiunea vieții individuale ; ceea ce individul uman nu poate împlini realizează specia lui. Ideea provine din secolul al XVIII-lea și o exprimă cu limpezime Im. Kant cînd scrie : „Un om ar trebui să trăiască nesfîrșit de mult pentru a învăța cum să dea o folosință deplină tuturor însușirilor sale naturale ; dar dacă natura i-a impus numai un termen scurt de viață (după cum în realitate s-a întîmplat), atunci ea are nevoie de un șir neprevăzut de generații, care să-și transmită luminile dobîndite, pentru ca, în cele din urmă, germenii ei în specia noastră să ajungă la o treaptă a evoluției deplin potrivită intențiilor ei".[1] Este interesant de remarcat că, fără să utilizeze izvoare filozofice, Arghezi regăsește toate marile teme ale filozofiei.

Din punctul de vedere al compoziției, este singura poezie a ciclului care nu debutează cu o formă a adresării. Structura bucății este sentențioasă, cel puțin în primele ei patru versuri ; dar apariția, în versul 5, al unui *tu* impersonal, prin care trebuie înțeles omul în general, adică omenirea, readuce procedeul adresării. Pe acest om,

[1] Asupra acestei idei, vd. studiul meu *Raționalism și istorism*, publicat mai întîi în 1929, apoi în 1938. [În ediția de față, *Opere*, VIII, p. 5 (n. ed.).]

căruia îi vorbește poetul, ultimul vers îl numește *omul prigoanei*, desigur fiindcă toate forțele universului îl amenință și-l periclitează. Dar omul se salvează prin eternitatea speciei lui.

18. COPIL DIN FLORI

Erai o scamă-n haos, plutită la-ntîmplare,
Suflat de-o adiere ca dintr-un puf de floare.
Între-ndoieli trecute, uitări și presimțiri,
Ți s-a-mpletit ursita să ții de două firi.
Cînd ești ce nu fuseseși, cînd pari a fi și tu
Și neîntrerupt te clatini între ba da și nu,
Încredințare dîrză o zi și-o zi tăgadă,
În lupta ta cu tine ești unul și-o grămadă.
Acelorași cuvinte le dai alte-nțelesuri,
Eresuri în credință, credință în eresuri,
Și nu e de mirare că ești cum te arăți,
Cusut în lung, din creștet, din două jumătăți.
Căci toate ale tale sînt gemene perechi,
Tălpi două, două brațe, doi ochi, două urechi;
Dar cînd învălmășeala simțirilor te fură,
Ca să le spui trunchiate nu ai decît o gură.
Tu te deschizi ca ușa, lăuntru și-n afară,
Cobori și urci în tine ca printr-un turn o scară.
Ea singură scoboară și urcă în spirală,
Ori că o umblă pasul, ori că rămîne goală.
Ești o făptură-ntreagă, te-ntrebi, sau de pripas?
Ai căutat cu șoaptă din ce părinți te-ai tras,
Din oameni, din nenuferi, din șoimi? Într-adevăr,
Tu te găsești cu vremea și semenii-n răspăr.
În viscole și gloată, fugar și dușmănit,
De cîte ori nădejdea de om nu ți-a murit!
De cîte ori n-ai plîns
Și zvîrcolit ca rîma te-ai înnodat și strîns!
Și te-ai ascunde iarăși. Ți-e frică? Ți-e rușine?
În liniștea, oprită ca un suspin, de cine?
Te scormoni toată vremea să afli, să-nțelegi.
Te-ncredințezi aproape, te răzvrătești și negi.
Îți mai lipsea din tihnă, în suferința minții,

Să cauți străbunia și să-ți găsești părinții.
De tînăr ești mai vîrstnic, mai trist, ca un bătrîn.
Eu știu ce-ți trebuise de-o vreme: un stăpîn.
Te-ai fi simțind cu tine mai viu și împăcat
Să te cunoști odraslă de zmeu sau împărat?
Din ce-mpărat și-anume din ce împărăție,
Crezîndu-ți cuvenită coroana ei și ție?
Destoinicia minții n-ar fi putut să iasă
Decît dintr-o-ntrupare domnească de mireasă?
În ce împărăție și-n ce fel de hotare
Stau scaunul și zmeul cu spada-n cingătoare?
Și ți-ai aflat stăpînul și-obîrșia-n sfîrșit?
Profeții dintr-o carte, citiți, te-au lămurit?
Îngenuncheat pribeagul și dosădit în rugă
Se teme că e slobod și se dorește slugă?
Nu-i scris măcar stăpînul ales de voie bună
Și sluga prietenie să ție împreună.

Tema acestei poezii este „omul problematic", numit aici „copil din flori" pentru a desemna condiția lui oarecum neregulată în lume. Dar pe cînd în *Mai sus* (nr. 16), firea problematică a omului rezultă din raportul lui cu lumea, din aspirația lui de a ieși din sine și de a înțelege *ce tace și ce nu se arată*, ce apare *închipuit prin ceață*, ce este ca *restul unui vis*, ce stă dincolo de limita vieții, aici problema umană se precizează ca lupta omului cu sine însuși, ca produsul solicitărilor lui contrarii, a îndoielilor, ezitărilor, nesiguranțelor care îl asaltează necontenit. Adresîndu-se omului, poetul îi spune: *„Ți s-a-mpletit ursita să ții de două firi"*, deci *„În lupta ta cu tine ești unul și-o grămadă"*. Firea conflictuală a omului este, pentru poet, o dată esențială și primordială, înscrisă în alcătuirea lui. Adoptînd o astfel de înțelegere a conflictului uman, poetul nu-l deduce pe acesta din apariția antagonismului social, ci îl derivă din însăși structura omului. Conflictul nu este, pentru Arghezi, un „produs", ci este o „dată" și, prin această afirmație fundamentală, concepția păstrează urmele unor infiltrații dualiste și fideiste, cum pot fi observate și în alte puncte ale operei lui. Concepția lui Arghezi are însă un caracter dialectic. Dezvoltînd datele primordiale ale naturii lui, descoperă omului toate catego-

riile contrarii : afirmația și negația, unul și multiplul, ființa și aparența, adevărul și eroarea, întregul și fragmentul, supunerea și răzvrătirea. Aceste categorii, și poate și altele, sînt ilustrate de cuplurile contrastante de construcții paralele, din a căror îmbinare este făcută întreaga poezie. Omul, ni se spune, este împărțit între *uitări* și *presimțiri*, *este* și *pare*, se clatină între *da* și *nu*, despărțit mereu de sine este *unul* și *o grămadă*, ajunge să dea acelorași cuvinte alte înțelesuri, transformă *eresurile* în *credință*, *credințele* în *eresuri*. Și pentru a sensibiliza veșnica oscilație a omului, poetul îl aseamănă cu ușa care se deschide *lăuntru și-n afară*, cu scara care *urcă* și *coboară*. Alternativa umană se produce deci solicitată nu numai de diferitele soluții care se prezintă inteligenței, dar și de feluritele niveluri ale organizației lui. Conflictul uman se accentuează prin faptul că omul este o structură adîncă, o întocmire de straturi succesive, depuse în el în momente deosebite ale duratei. Fiindcă nu s-a alcătuit dintr-o dată, ci s-a clădit în timp, unitatea lui nu este asigurată. Omul ajunge deci să se întrebe dacă este o *făptură întreagă* sau una *de pripas*, adică o ființă ieșită ca o lucrare închegată din mîna unui creator, sau o ființă fără stăpîn și rătăcitoare ? Și fiindcă întreaga experiență a necurmatei lui îndoieli și pendulări a ruinat în sine credința în unitatea lui creată, omul ar dori să-și restabilească unitatea legîndu-se de străbuni îndepărtați, simțindu-se ca descendentul unei vechi spițe omenești. Sfîșiat de nenumăratele lui conflicte, care devin curînd și luptele lui cu orînduirea și cu semenii (*„Tu te găsești cu vremea și semenii-n răspăr"*), omul caută unitatea și pacea în conștiința lui de neam, închipuindu-și strămoșii măreți din care a putut descinde, ființe supranaturale sau împărați străluciți : omul dorește să se creadă *odraslă de zmeu sau împărat*. Poetul se referă deci la credințele străvechi după care triburile, cetățile, demosurile ar descinde din eroii eponimi, ființele fabuloase care au întemeiat spița lor și le-au dat numele. Stabilindu-și strămoșii, omul întreprinde o cercetare primejdioasă, fiindcă în momentul in care unii dintre membrii obștii umane vor reclama pentru ei singuri descendența din străbunii întemeietori, restul celorlalți va deveni sluga lor. Va apărea astfel un nou

conflict, acel dintre *stăpîn* și *slugă*, pe care, cum vedem, poetul nu-l înțelege derivînd din antagonismul factorilor de producție, ci din acel al grupurilor sociale, diferențiate după presupusa lor obîrșie. Astfel de idei sînt, dealtfel, exprimate de poet numai în chip aluziv.

19. NUNTA

Dar șovăind cu gîndul între pămînt și cer,
Te-au prins, pe nesimțite, cătușele de fier
Și lanțurile, jugul și temnița. Mîndria
De-a te simți de sine ți-o pălmui robia.
Ieșind din trunchiul tînăr tot ramuri și-alte ramuri,
Se înmulțise omul în seminții și neamuri ;
Deocamdată gloată și apoi omenire,
Fricoasă-ntîi și apoi năvalnică-n neștire.
Pînă-n adîncul lumii, prin zări și depărtări,
Se desfăcu pămîntul în granițe și țări,
Și graiul orb ajunse să se prefacă-n limbă
Iar limba-n limbi mai multe simți că i se schimbă,
Căci, dintre taine, legea, din toate cea mai mare,
A vieții,-i frămîntata și veșnica schimbare.
Monotonia moartă a lenei e-ntreruptă
De clocotul iubirii și-al urii, și de luptă.
Curg zilele și vecii, ca apele devale
Și totul se-nmulțește, crescînd să se prăvale
Și prăvălit, se iscă din nou, fără hodină,
Mai sus și mai puternic într-alt chip de lumină.
S-a-mpuținat văpaia și-aproape stinsă, vine
De crește iar vîltoarea, stîrnită de la sine.
Și somnului și nopții le este-adevăratul
Tîlc, a dospi în matcă, fierbintele-aluatul,
Ca să-ncolțească plodul și mugurii să dea,
De la stejar la trestii, garoafă și lalea.
E-o nuntă-n toată firea, cu văluri și panglici,
Cînd stelele-n obroace, pe bolți, se fac mai mici.
Mireasa omenirii și-a țarinii dă pîine
Și lapte, pentru pruncii ivirilor de mîine.

Prin cuvîntul *dar*, la începutul primului vers, poezia pare a se lega de bucata anterioară. Este o legătură deocamdată aparentă, fiindcă restul primului vers : *„şovăind cu gîndul între pămînt şi cer“* nu se referă la vreo idee exprimată înainte. Abia cele trei versuri următoare stabilesc o legătură reală. Este reluată aici ideea apariţiei robiei, deci a claselor sociale, împreună cu a tuturor formelor constrîngerii şi a violenţei legate de ivirea claselor. Întîmpinăm odată cu aceasta, la poetul nostru, o altă latură ideologică socialistă. După ce, în poezia precedentă, ideea servituţii, a primei dependenţe a unui om de altul ni s-a spus că a apărut odată cu stabilirea deosebirii dintre străbun şi descendent, poezia de faţă evocă momentul generalizării discrepanţei umane. Omul nu mai este doar *sluga, robul* strămoşului său, dar şi al altor oameni trăind în acelaşi timp cu el. Dependenţa în succesiune devine o dependenţă în simultaneitate. Această dependenţă este o insultă adusă autonomiei umane : *„Mîndria / De-a te simţi de sine ţi-o pălmui robia“*. Astfel, simpla aluzie strecurată în finalul poeziei anterioare se precizează şi ajunge să se exprime limpede.

Procesul diferenţierii umane se continuă apoi, opunînd nu numai clasele între ele, dar şi neamurile, ţările şi limbile. În felul acesta, simpla *gloată* umană devine *omenire*, adică o totalitate diferenţiată, articulată, ajunsă la forma unei sistematizări interioare, o „unitate în varietate“. Oamenii ating o treaptă mai înaltă odată cu apariţia deosebirilor şi chiar a antagonismelor dintre ei. Poetul nu proslăveşte „vîrsta de aur“, adică starea omenirii dinainte de istoria ei, nu este un rousseauist care cultivă nostalgia stării de natură. Deşi, odată cu ivirea deosebirilor dintre oameni, după clase, neamuri şi limbi, s-au deschis multe izvoare ale suferinţei, stadiul acesta îi apare poetului ca o condiţie a înălţării. Înţelegerea dialectică a dezvoltării omeneşti ştie că progresul este asigurat de conflict şi de durere. Diferenţierea este fecunditate.

Aici, după al 14-lea vers, poezia continuă ca un imn al fecundităţii, prin care se justifică titlul ei : *Nunta*. Prin iubire, prin ură şi luptă, este întreruptă *monotonia moartă a lenei*, adică inerţia omogenului. Trei comparaţii vin să sprijine viziunea omenirii intrată în faza istorică a progreselor ei : cu apele curgătoare, cu focul care se stîrneşte din nou, cu vegetaţia încolţită în taina somnului şi a nopţii. Fecunditatea istorică este deci curgere, neîncetată reînviere, creştere. Nunta universală, evocată umoristic cu *văluri şi panglici*, aduce metafora : *„mireasa omenirii şi-a ţarinii“*, nepregătită, ca de obicei, de o serie de termeni sinonimici şi pe care este greu a preciza cărui cuvînt i se substituie. Cine este această *„mireasă a omenirii şi-a ţarinii“* ? Este fecunditatea în istorie şi natură, devenită simbol şi ascunsă în vălurile oarecum ceţoase ale exprimării simbolice.

20. DIN TAINE

O altă taină, limba, nu ştie cum răsare
Şi cum se zămisleşte după ţinut şi soare,
Mai limpede, mai aspră, mai posacă.
De ce nu poate gîndul, ascuns în el, să tacă ?
Făptura ei de aer dă floare de lumină
Şi are, ca porumbul şi volbura, tulpină.
Tăgăduie, ca mintea şi trup şi căpătîi.
Într-adevăr pribeagă, ce-a fost întîi şi-ntîi,
El, omul ? el, cuvîntul ? că limbile-au rămas
Să glăsuiască minţii, din cărţi, şi fără glas.
Făptura de cuvinte, din grai sunat şi mută,
Nu are, cercetată, plămadă cunoscută.
E înger, e mireasmă atîta de uşoară
Că fără vînt, nici aripi, de cum se iscă zboară ?
Sileşte-te mai tare, iubite grămătic,
Să-mi spui, că, pînă astăzi, tu nu mi-ai spus nimic.

Fecunditatea, darul creşterii şi al înmulţirii, fusese o taină, de vreme ce *limba* este *o altă taină*. Poetul recurge deci pentru a caracteriza limba la un cuvînt din vocabularul religios, cum face de atîtea ori în operele sale. O *taină*, un *mister*, este un fapt rămas neexplicat de raţiune. Poezia începe prin această afirmaţie pentru a justifica uimirea în faţa fenomenului limbii. Totul îl minunează pe poet în meditaţia lui lirică asupra limbii.

Este ciudată diversificarea limbilor *după ținut și soare*, la fel expresivitatea specială a fiecăreia din ele, *mai limpede, mai aspră, mai posacă*. Uimirea poetului continuă printr-o alternanță de întrebări și afirmații. De ce trebuie omul să vorbească, cînd limba nu face decît să dubleze *gîndul* care ar fi putut rămîne *ascuns în el* (adică *ascuns în el însuși*, necomunicat) ? Este minunată și asemănarea limbii cu organismele vegetale, cu *porumbul* și *volbura*, cu care are comun faptul de a crește dintr-o *tulpină*, adică dintr-o limbă mai veche, ca și darul de a produce o floare, pe care poetul o numește *floare de lumină*, cu referire la formele cele mai înalte ale expresiei, acele ale filozofiei și ale poeziei. Surprinzătoare este și împrejurarea că limba pare a se opune, *a tăgădui* atît actul intelectual care o precede, *mintea*, cît și realitatea fizică în care se încorporează, desemnată prin metafora *trup și căpătîi*. (Versul : *„Tăgăduie, ca mintea și trup și căpătîi“* poate părea obscur, deoarece funcțiunea sintagmei : *mintea și trup și căpătîi* nu este limpede exprimată prin cuvîntul care o introduce : *ca*). Opoziția limbii față de gîndire și sunet ar rezulta din faptul că înțelesul ei se menține și atunci cînd mintea care s-a exprimat prin ea a încetat să mai existe și cînd glasul care a făcut-o să se audă a amuțit, adică atunci cînd limbii vorbite i s-a substituit limba scrisă. Față de toate aceste nedumeriri, speculate oarecum sofistic, și nemulțumit de explicațiile de pînă acum ale științei, poetul invită cu ironie pe cercetătorul limbii, pe *grămătic*, să-și sporească zelul cercetării.

21. TRUFAȘUL

Babèl au ba,-mpărații lucrară-n lumea-ntreagă,
Ca neam cu neam, alături, să nu mai se-nțeleagă.
Puterea de-mpăcare le-a fost întotdeauna
Fățărnicia, cursa, urzeala și minciuna.
Ca să-și păstreze sceptrul, momiia lor de paie
A-mpins, cinstit, poporul în sînge și-n războaie.
Stăpînul cel mai lacom, fiind și cel mai tare,
Își întindea cruzimea în larg, cotropitoare,
Cu cîrdul lui de ciocli și corbi nemaisătui,

Peste popoare, roabe ca și poporul lui
Zizania, otrava, mocnită în afară,
Le-a cuibărit și-n țară,
Și cînd, clocit o vreme, cocea-ndestul veninul,
Hain, mințit, poporul își cotropea vecinul.
Trăit într-o trufie de neam și-n ațîțare,
Se ințețise ura zăcută,-ntre popoare
Și ura moștenită, nițel cîte nițel,
Zbucnea în năvălire și măcel.

Poezia aceasta, împreună cu cele trei următoare (22, 23, 24), întocmesc un nou subciclu : al *războiului*. Înmulțirea și diversificarea limbilor, simbolizate aici prin episodul biblic al turnului lui Babel, amintit cu neîncredere (*Babèl au ba*), n-a fost singura cauză a neînțelegerii dintre popoare. Mai mult decît amestecul limbilor, a lucrat, în aceeași direcție, instigația și agresiunea *împăraților*, a stăpînitorilor de popoare. În loc să mijlocească unirea popoarelor, împărații au contribuit la disensiunea lor, astfel încît expresia *puterea de-mpăcare* în versul al treilea este folosită cu ironie. În locul fericitei influențe omise, s-a manifestat o altă pornire, pentru care este găsită seria sinonimică : *fățărnicia, cursa, urzeala și minciuna*. În ce fel, pentru care motive și în ce scopuri se produce instigația războinică a împăraților ? Războiul este, pentru instigatorii lui, un mijloc de conservare a puterii stăpînitoare, o îndestulare dată lăcomiei de bunuri a claselor posedante, un mod de a menține în robie propriul popor. Pentru a împinge popoarele în război, se pune la cale ceva ca o infectare morală a lor, un proces desemnat prin altă suită de sinonime : *mocnit, cuibărit, clocit, cocea*. Se exaltă în același scop *trufia de neam* și corelativul acesteia, *ura zăcută-ntre popoare*, adică ura latentă în sufletul acestora. Ideea izbucnirii războiului, provocat pe toate aceste căi, este subliniată prin scurtimea ultimului vers.

22. PRIETENIE

Dar luat vrăjmașul singur, în parte, fiecare
Era un om ca tine, cu buzele amare
Tu i-ai ucis un tată, el ți-a ucis un frate,

Din țara prinsă-n flăcări pierise jumătate.
Erau zvîrliți în groapă cu morții, și răniții,
De vii, și oropsiții de-ai lor și urgisiții.
Tu n-ai văzut, ca mine, închise de curînd
Și proaspete, mormintele mișcînd.
Ce ți-am făcut eu ție, ce mi-ai făcut tu mie,
Ca țara ta să fie cu-a mea în dușmănie?
Ne pasă, oare, nouă, că domnii-n capitale
Se-ngînă cu dulăii rînjiți și-și dau tîrcoale?
Ni se sporește vlaga și grîul ni se coace
Mai repede-n războaie decît în timp de pace?
Ca să se piardă urma, cel ce-a intrat să fure
Dă foc și la pădure.
Să ardă codrii, munții și zimbrii-n jar, și cerbii,
Stîrpit în pleșuvia de scrum și colțul ierbii.
Cu potera-n potecă, haiducii-odinioară
Știau și să și moară,
Pe cînd stăpînii lumii, de-obîrșie crăiască,
Și sluga tîrîtoare știu numai să trăiască.
Și domnul, ca tîlharul, își întocmește-o lege
A lui, cum o-nțelege.
Deosibirea este că unul o plătește
În ștreang, dar cel cu biciul și legea-mpărățește,
Ascunsă-n ea prin colțuri cotite și-n unghere,
Din care-și trage drepturi, mîndrie și putere.
Căci legea pentru dînsul e dulce, bade-Ioane,
Și numai pentru tine e plină de capcane.
El poate mii de oameni în tihnă să omoare,
Legîndu-și zalhanaua de cîmpul de onoare.

După trufia stîrnitoare de războaie, *prietenia* care le-ar putea face cu neputință. Poezia este o invitație la prietenia între popoare, prin evocarea grozăviilor războiului, a absurdității lui, a nedreptății orînduirilor care îl generează. Războiul își pierde orice legitimitate dacă în poporul contra căruia se îndreaptă se vede individul, *un om ca tine, cu buzele amare*, scăldate de lacrimi. Cruzimea războiului contra unui alt popor se însoțește și cu represalii împotriva poporului propriu, din care au să sufere *oropsiții de-ai lor și urgisiții*. Poetul se referă la cumplite amintiri recente: *„Tu n-ai văzut, ca mine, închise de curînd / Și proaspete, mormintele mișcînd“*, fiindcă au fost azvîrliți în ele oameni vii. Niciodată raporturile reale dintre indivizi n-au putut justifica războiul. Ridicîndu-și acuzația împotriva războiului din perspectiva omului simplu din popor, poetul se disociază de acei care îl provoacă: *domnii-n capitale*. Condamnă războiul, marile lui distrugeri de bunuri, a holdelor, a pădurilor, a munților, chiar a nevinovatelor și dulcilor făpturi ale naturii: *„Să ardă codrii, munții și zimbrii-n jar, și cerbii“*, după care urmează construcția neparalelă, fiindcă îi lipsește verbul introductiv: (să fie) *„stîrpit în pleșuvia de scrum și colțul ierbii“*. Este o concisă construcție nominală, fiindcă ideile verbale: *a pleșuvi, a preface în scrum* sînt exprimate prin legătura de substantive: *pleșuvia de scrum*. Provocatorii războiului sînt ca și hoții de drumul mare, ba chiar sînt mai răi decît aceștia, deoarece, cum ni se spune într-o construcție orală: (haiducii) *știau și să și moară* (cu repetarea unui *și* intensificativ). Haiducii primesc pedeapsa legii, provocatorii războiului o folosesc în avantajul lor și împotriva claselor asuprite, a lui *badea Ioan*, către care se îndreaptă adresarea finală a poeziei. Războiul este un abator, o *zalhana* ascunsă sub frazeologia *cîmpului de onoare*. Idei asemănătoare apar uneori în literatură. Vezi, de pildă, în al meu *Dicționar de maxime comentat*, s.v. *război*, observația lui J. Fabre: „Războiul este arta de a ucide în mare și de a face cu glorie ceea ce, făcut în mic, duce la spînzurătoare“. Este un *topos*, a cărui istorie ar putea fi reconstituită.

23. *JALE*

Deci, mi-ai ucis copiii, și ți-am ucis părinții.
De ce? Fără pedeapsă? De dragul suferinții?
Ne-a luat pe sus cu steaguri, din liniște și muncă,
De la cazma și pluguri, deodată, o poruncă.
Cu tobele nainte, mergeam ca la paradă,
Cu pajura pe steaguri, o pasăre de pradă.
Încă săraci, noi ceștia, cîrpeam odinioară,
Pe un ștergar cu coadă, ce-aveam și noi, o cioară.

Și dincolo de Milcov, un cap de bou blajin,
Pe-ntinderea de stambă, pe băț, de un arșin.
Acum, ne lua vultùrul din țarină, cu el
În falduri de mătase, cu ghiara de oțel.
Noi am plecat ca orbii, cu sufletul la gură,
Cîntînd, tot din poruncă, stihiri de-ndemn și ură.
Pe la sfîrșit de vară,
Ne-am întîlnit cu moartea la capătul de țară.
Acum, în locul nostru, oștire cu oștire,
Stau două cimitire.
Din ce-a fost nebunie bolnavă, ne fu scris
Să ne rămîie-n casă tot un coșciug închis.
În fiecare noapte, simțim cu noi în pat
Cîte un mort culcat.
Nou, cimitirul nostru, de-acolo se întinde
Încoace, pretutindeni — și-n suflete morminte.
Ce-i fi pierdut tu nu știu nici cît se mai cunoaște,
Dar sufletele noastre sînt boltnițe de moaște.
Icoanele-n părete sînt chipuri de părinți
Trecute-n carne veche și palidă de sfinți.
Mai un război de-a surda, pribeag sau într-adins,
Și vatra ni se sfarmă și neamul ni s-a stins.

Introdusă prin *deci*, poezia apare ca o concluzie lirică a precedentei. Este o meditație asupra *jalei* pe care o lasă-n suflete războiul. Vorbește un om simplu, un exemplar uman popular, cu particularități regionale de limbă : *noi ceștia*, cu locuțiuni populare : *de-a surda*, cu unele construcții orale : *aveam și noi*. Perspectiva omului din popor, mereu jertfit, se vădește și în luciditatea lui tristă, prin care dispare strălucirea charismatică a marilor simboluri : steagul devine o *întindere de stambă, pe băț, de un arșin*. Din armatele care s-au înfruntat au rămas *două cimitire*. Fiecare trăiește în cercul familiar al morților lui. Dar aceștia s-au sanctificat ca martirii vechimii, cum ne spun versurile remarcabile : *„Icoanele-n părete sînt chipuri de părinți / Trecute-n carne veche și palidă de sfinți"*. Încă un război inutil *(de-a surda)*, adus de întîmplare *(pribeag)*, sau pus anume la cale *(într-adins)*, și ne va ajunge distrugerea totală : *„vatra ni se sfarmă și neamul ni s-a stins"*,

unde trecerea verbelor de la prezent la perfectul compus subliniază, prin varierea flexiunii, rezultatul final, iremediabil, fatal, al acțiunii.

24. *LUPTĂ ȘI RĂZBOI*

Tu, pentru stîrpitura cu-o slujbă peste oale,
Iei temnița și ocna Prea Înălțimii sale,
El caută război.
Războiu-i pentru trîntori, iar lupta-i pentru noi.
Războiul te mînjește, dar lupta-i datorie,
Să nu adormi pe-o coajă de pîine și-o simbrie.
Cumplita răzbunare, dintr-alt război rămasă,
O ia cu el osteanul și-o zgîndără acasă,
Pînă-și încinge spada din nou, cînd se deșteaptă
Mînia potolită, sau dreaptă sau nedreaptă,
Dar ațîțată totuși, în vrajba de străin,
De slugile alese cu leafă și tain,
De nu se-adună-n voie popor lîngă popor,
Trecînd, la-nverșunare, și peste hoitul lor,
Atunci, războiul lumii, purtat între nebuni,
Îl vor răbda o dată la cîte șase luni.
Precum i se năzare
Nebunului mai mare
Și, secerat de oameni, pămîntul, ca de-o boală,
Va spînzura la urmă,-n văzduhuri, tidvă goală,
Și nimeni, nicăirea, ce-a fost n-o să mai știe,
Cînd țările-ngropate vor fi niște sicrie.

Cuvintele apropiate ca înțeles : *luptă* și *război* marchează totuși în titlu și în cuprinsul poeziei un contrast. *Războiul* este dus cu un popor străin, *lupta* este purtată cu asupritorul dinlăuntru, desemnat prin metaforă coborîtoare, ca *stîrpitura cu-o slujbă peste oale*, după care vine denumirea ironică a cuvîntului substituit de metaforă : *Prea Înălțimea sa*. Lupta socială este însă, pentru poet, o prelungire a războiului, a mîniei trezită de el. Poezia evocă, în accentele ei finale, revolta populară. De la versul șapte înainte, întîmpinăm o singură construcție, foarte complexă, care debutează cu subiectul ei : *cumplita răzbunare*, într-o frază urmată fie de construcții determinative *(Pînă-și în-*

cinge spada din nou etc.), fie de construcții coordonate (*Și atunci, războiul lumii* etc.) ...*Și, secerat de oameni, pămîntul ca de-o boală / Va spînzura* etc... *Și nimeni, nicăirea, ce-a fost n-o să mai știe* etc.). Bogata structură sintactică, destul de greu de dominat la prima lectură, este condusă cu siguranță magistrală de autorul ei.

25. RÎNDUIALA

Din vremile bătrîne, cinstit, copilăros,
Poporul, blînd, primise pămîntul drept prinos.
Bogata moștenire l-a așteptat, muncită,
Să-i dea rodire nouă,-nsutită și-nmiită,
Și avuția zestrei spori îmbelșugată.
Dar iată că mîncăii șireți se și arată.
O ceată lenevită-n caritĭ și caleașcă
Și strînsă cu limbuții de seama lor în gașcă
Au adunat mulțimea cu vorba lor frumoasă
Și-au colindat tărîmul întreg, din casă-n casă.
Purtau giubea cu blană, găitane și chenar
Și galbene mătănii în mîini de chihlimbar,
Că neavînd de lucru și mătăsoși la piele,
Își învîrteau șiragul și numărau mărgele.
— „Noi sîntem de la Curte și înțelepți de casă
Și voi sînteți poporul și gloata numeroasă.
Voi sînteți mulți și carnea vă e bătătorită,
Noi sîntem ce se cheamă, la carte, o elită.
Deși n-am pus spinarea și ceafa la povară,
Nici sarcina ce-o ducem nu este mai ușoară.
Și boul cară greul pămîntului, dar cum
Joian nu s-ar abate, nedus de om, din drum?
Cu hăis a ține stînga și dreapta lui cu cea,
El merge cum poftește stăpînul, vrea-nu-vrea.
Vedeți, se potrivește cumva despre puteri
De a mîna cireada de boi să fim boieri.
Ce uriașă vită
Și-atunci cînd e scopită!
Dar namila cu coarne tot rumegînd în pace,
Noroc că n-are gustul de-a-mpunsul să se joace.

Că-ntr-altfel o schimbare-n deprinderea tăierii
Ar face bou boierul și boii-ar fi boierii.
De-i vacă, cine trece o mulge de o vadră.
Ea rabdă, credincioasă la datină și vatră.
De-i bou îi vîri spinarea în jug și boul trage,
Preamulțumit și gata aproape să se roage.
Doar taurul sfarîmă și stînca: de vițel
Am luat măsuri să-l facem bleg, dulce și mișel.
Grămada asta mare, cuminte, ca să fie
Purtată după voie, e ca o jucărie,
Că un crîmpei de minte cîrmește o cireadă,
Cireada n-are vreme de gîndul ei. Dovadă:
Mai multe mii de vite
Ascultă umilite
Și nu se întărîtă
De un geambaș cu biță.
Voi să munciți cu brațul, noi ne muncim cu mintea,
Și fie cît dovleacul, cît mazărea sau lintea
De mică, mintea duce popoarele nainte
Sau îndărăt. Atîrnă. E minte și e minte.
Le duce cu porunca și voia ei de sus.
De-acolo unde capul, de peste om, e pus.
Noi sîntem mintea, capul, gîndirea, prin urmare,
Și voi preaprețioase, dar totuși mădulare.
Munciți, și fără grijă. Vi-s muncile cam grele,
Dar noi vă stăm alături, lungiți pe canapele,
Avem ori nu dreptate? Răspundeți la-ntrebare."

Și-a cam codit răspunsul mulțimea, cît se pare.

Împreună cu cele două poezii următoare (26, 27), *Rînduiala* alcătuiește un nou subciclu: al *poporului*. Întocmai ca în ciclul anterior, al *războiului*, evocarea-narațiune este înlocuită prin invectiva lirică. Se poate deci spune că firul povestirii se întrerupe în *Cîntare Omului* odată cu *Trufașul* (21). Împrejurarea este caracteristică pentru atitudinea generală a poetului, care dorește să dea operei sale un sens activ, un rost în luptele ideologice ale vremii. O astfel de atitudine n-a fost, dealtfel, străină alcătuitorilor mai vechi de poeme sociogonice. Gîndul *etiologic*, acela care vrea să explice stări actuale prin împrejurări mai

vechi, este prezent, cum am văzut, încă din poemele lui Hesiod. Este prezentă, în poemele sociogonice, de la Hesiod la Hugo, și intenția acuzatoare pentru tot ce a rămas, în orînduirile prezentului, ca amintire a trecutului, evocat, așadar, cu această finalitate. Acuzări sînt deopotrivă narațiunea despre felul cum s-au înlocuit succesiv vîrstele omenirii pînă la instalarea vîrstei de fier, la Hesiod, descrierea lui Lucrețiu despre condițiile în care au apărut credințele mitice ale oamenilor, analiza lui Rousseau cu privire la condițiile generatoare ale proprietății private, viziunile lui Hugo despre ivirea și acțiunea tiraniei în istorie. Există, desigur, și poemul sociogonic apologetic, acela care prin evocarea înjosirilor trecutului urmărește să justifice stările mai noi, înălțate peste acele înjosiri, cum a fost cazul poemului lui Pope. Invectiva acuzatoare ocupă un loc întins în *Cîntare Omului*, și prin aceasta, ca și prin exhortarea care îi urmează în final, poemul dorește să intervină în luptele timpului și să le sprijine. Poemul lui Arghezi dorește a fi o formă a acțiunii, o faptă revoluționară.

Rînduiala este alt cuvînt pentru *orînduire*, și, în adevăr, despre felul societății împărțite în clase vorbește poemul, despre exploatarea exercitată de una dintre ele în detrimentul celeilalte. Pămîntul fusese al poporului, dar acesta a fost expropriat de proprietatea și de roadele pămîntului. Exploatatorii ajutați de acei care vorbesc în numele lor, *limbuții de seama lor*, sînt boierii, pe care poetul îi arată în înfățișarea lor de altădată, vetustă și orientală, ca într-unul din portretele timpului : *„Purtau giubea cu blană, găitane și chenar / Și galbene mătănii în mîini de chihlimbar“*. Poemul continuă ca vorbirea unuia dintre acești boieri ai vechimii, care încearcă să justifice exploatarea prin apartenența lor la o clasă privilegiată, o *elită* prin drepturile care ar deriva din funcțiunile conducerii și ale gîndirii. În vorbirea boierului se amestecă o autoironie care, în realitate, este sarcasmul autorului față de stările descrise de el. Este folosită comparația cu exploatarea vitelor de povară, aduse la starea de pasivitate și supunere. Boul, *uriașa vită*, *namila*, *grămada*, a pierdut instinctele lui, care dacă s-ar deștepta din nou ar răsturna relațiile actuale ale exploatării, o situație posibilă cîndva, exprimată prin jocul de cuvinte : *„O schimbare-n deprinderea tăierii / Ar face bou boierul și boii-ar fi boierii“*. Conducerea maselor exploatate este faptul unei inteligențe despre care vorbitorul știe cît prețuiește, deoarece o compară fie cu dovleacul, gol pe dinăuntru, fie cu mica *mazăre sau linte*. *Mintea*, ale cărei drepturi și le arogă vorbitorul, *duce popoarele nainte*, dar rectificîndu-se cu autoironie pentru clasa lui, vorbitorul adaugă : *Sau îndărăt*, după care precizarea prin calc lingvistic : *Atîrnă (=depinde)*. Împărțirea rolurilor în societate, prin care unii singuri își rezervă pe cele mai ușoare și mai mănoase, se face prin reluarea vechii fabule a mădularelor corpului povestită de Menenius Agrippa plebei revoltate la Roma : *„Noi sîntem mintea, capul, gîndirea, prin urmare, / Și voi preaprețioase, dar totuși mădulare“*, o construcție care prin abundența termenilor de relație *(prin urmare, dar, totuși)* dobîndește un caracter doctrinar-pedant, dar și unul comic, prin ipocrizia ei ușor de recunoscut. Invitat să răspundă vorbirii ce i se adresase, poporul ezită : *„Și-a cam codit răspunsul mulțimea, cît se pare“*, o formulare care ne pune în fața unora din inovațiile sintactice ale lui Arghezi : adoptarea neobișnuită a unei forme reflexive cu pronumele în dativ *(și-a codit răspunsul)* și nominalizarea unei subordonate (în loc de *s-a codit să răspundă*, forma neașteptată : *și-a codit răspunsul)*.

26. UN ALTUL ZISE

Un altul zise : — „Oameni, ca să-nțelegeți bine
Tot rostul fără seamăn, ce vi se și cuvine,
Și noi, tîlmacii legii, ne-am hotărît supuși
Să ascultăm porunca unei mai mari păpuși.
Că-i zice Domn sau Rege, Sultan sau Președinte,
Totuna e, la urmă : zicală de cuvinte.
El dă dintr-o sprînceană, l-am și-nțeles, că-l știu,
Fie că-i cu coroană, tichie sau chipiu
Și voia lui de pace
Sau de război e lege, că vrea sau se preface.“
Atunci, se arătară cinci inși ca de argint,
Cu mîna-ncîrligată în sus, blagoslovind,

Ca nişte uriaşe burdufe de cimpoaie
N-ar fi putut din şale nicicum să se-ncovoaie,
Ca să dezlege — zice Iordanul din pustie —
Curelele opincii celui ce va să vie.
Neîmbrăcaţi în piele de capră, groşi în fuste
Şi burţi, dădeau dovadă că nu mîncau lăcuste
Ca omul sihăstriei, naintemergătorul
Ioan Botezătorul.
Cu foalele lăsate sta otova piciorul.
Pe frunţi purtau cunună cu fund, ca de tingire,
Sticlind din diamante, smaralde şi safire.
Veneau sunînd cădelniţi în jurul lor şi alţii,
Un cor de glasuri, psalţii.
— „Noi sîntem totdeauna cu orice stăpînire
Şi-o legănăm cu stihuri cîntate din psaltire,
Creştinii cu creştinii, păgînii cu păgînii,
Că Dumnezeu ne-alege să ne-ascultăm stăpînii."

Ieşea şoptit un murmur, din pilc, o rugăciune :
„Deşertăciune-s toate, sîntem deşertăciune...
Nu-ţi bizui nădejdea de mîine niciodată
Pe zilele, ca zoana şi pleava vînturată...
În gemete şi plînset ne trecem, şi-n povară...
Nu adunaţi în viaţă durerilor comoară.
Comoara voastră-i strînsă în cer şi, după moarte,
Cel ce cunoaşte toate vă cheamă şi v-o-mparte...
Iubiţi-vă mai marii şi-i ascultaţi... Veniţi
Şi-ngenunchiaţi la tronul aleşilor, smeriţi...
Sînteţi flămînzi, desculţii şi goii ? Un sătul
Nu are ce v-aşteaptă, pe voi, mai îndestul.
Uitaţi-vă-n văzduhuri cum cele zburătoare
Nu se-ngrijesc de hrană, şi-o au cu-mbelşugare...
Şi cine-i înveşmîntă pe crini împărăteşte ?
Izvoarele şi unda lor cine le păzeşte ?...
Răbdaţi cu bucurie mucenie şi chin,
Prigoană, nedreptate, batjocură... Amin."

Poezia este continuarea precedentei. A vorbit, pentru a susţine drepturile exploatării, *boierul*. Vorbeşte acum, mai întîi, unul dintre *tîlmacii legii*, cu scopul de a justifica şi susţine puterea şefilor de stat, *Domn sau Rege, Sultan*

sau Preşedinte, acei care hotărăsc, în regimurile opresive, războiul sau pacea. Evocarea acestora este făcută cu sarcasm, deoarece numele lor este indiferent, este un simplu *„flatus vocis"*, o *zicală de cuvinte* : expresie nouă, găsită de poet. Îi împodobesc *coroană, tichie sau chipiu*, unde cuvîntul din mijloc, numele unui obiect familiar şi oarecum trivial, devalorizează ironic pe celelalte două cu care apare împreună. După vorbirea omului de legi, apar *cinci inşi ca de argint*, adică un sobor de preoţi în odăjdii de fir, veniţi să susţină, la rîndul lor, drepturile stăpînirii. Scena care se înjghebează este comică prin înfăţişarea personajelor care o joacă, prin frazeologia lor ipocrită, în care este uşor a stabili cîte un ecou al textelor biblice, reluate aci nu pentru a trimite în lume adevăratul lor mesaj, ci pentru a legitima ceea ce îl contrazice. Procedeul folosit este deci acel al *parodiei*, adică al imitaţiei unui text literar mai vechi şi plin de prestigiu, cu scopul de a satiriza pe acei care îl folosesc cu abuz. Astfel, dacă Marcu (I, 7) atribuie lui Ioan Botezătorul cuvintele : „Vine în urma mea cel ce este mai tare decît mine, căruia nu sînt vrednic să mă plec şi să-i dezleg cureaua încălţămintelor", poetul atribuie o astfel de vorbă şi acelora care o repetă astăzi, cu justificarea că înfăţişarea lor îi împiedică să execute acţiunea exprimată de vechiul text. Marcu (I, 6) spune că „Ioan era îmbrăcat în veşmînt de păr de cămilă, avea cingătoare de piele împrejurul mijlocului şi mînca lăcuste şi miere sălbatică". Poetul parodiază descrierea evanghelică în evocarea acelora care o aminteau credincioşilor atît de des : *„Neîmbrăcaţi în piele de capră, groşi în fuste / Şi burţi, dădeau dovadă că nu mîncau lăcuste / Ca omul sihăstriei, naintemergătorul / Ioan Botezătorul"*. Cînd, după descrierea fizică a soborului, se trece la reproducerea cuvintelor exprimate de el, acestea din urmă sînt tot spicuiri din textele sacre, cu adaosuri în care este dezvăluită folosinţa interesată ce li s-a dat. La Matei (VI, 26 urm.) scrie : „Uitaţi-vă la păsările cerului, că nu samănă, nici nu seceră, nici nu adună în hambare, şi Tatăl vostru cel ceresc le hrăneşte... Iar de veşmînt de ce vă îngrijiţi ? Luaţi seama la crinii cîmpului cum cresc : nu se ostenesc, nici nu torc. Şi totuşi, vă spun vouă, că nici Solomon, în

toată mărirea lui, nu se înveşmîntă ca unul dintre ei." Poetul, în ultimele versuri ale poeziei, parafrazează vechiul text cu intenţie parodistică pentru folositorii lui interesaţi. Parodia este unul din procedeele lui Arghezi. Poezia *Un altul zise* o foloseşte încă o dată.

27. TEMEIUL NI-I FRĂŢIA

Frăţia ni-i temeiul,
V-o spunem mai cu seamă cu condeiul,
Că scrisul şi hîrtia ţin locul, pe curat,
Şi-al omului de-alt' dată, de-acum numerotat.
Cît ne-am trudit cu glasul, socot că bănuiţi,
Să vă-nălţăm în rîndul de oameni fericiţi.
Fiindcă-ncepeţi viaţa din nou cu noi în frunte,
Să ţinem socoteala şi-a trebilor mărunte.
Ce faceţi voi cu-atîta întindere de ţară ?
V-ajunge cîtă sapa şi plugul cîtă ară.
Bucata de ţărînă pe care-aţi semăna
N-ar fi nici trebuinţă să zici „e-a mea", „e-a ta".
De fapt, întreg pămîntul e-al nostru,-al tuturor,
De vreme ce frăţeşte trăim pentru popor.
Îl împărţim cu vorba de-a latul pe hotare,
Cu cît mai mare rangul şi-ntinderea mai mare.
De pildă, pentru vodă şi seminţiei sale
Le-am pregătit mai multe moşii de deal şi vale
Şi şesuri, munţi şi codri, cărbune şi ţiţei,
Făr-a uita la daruri nici lista de căţei ;
Un ţărm şi-un cot de mare,
Ca să clădim pe piatră castele cu pridvoare,
Conace şi palate, grădini pentru stăpîne,
Cu mori, cirezi şi turme şi herghelii şi stîne.
Familia-nmulţită cu prinţi şi principese,
Că naşterile-s multe, în şiruri lungi şi dese,
La unchi, mătuşi, cumnate, surori, nepoţi şi veri,
Şi alte rubedenii de mîine, de-azi, de ieri,
Se cade fiecare, în vîrstă şi sugaci,
Să aibă cîte-o ţară cu vii şi-un cîmp cu vaci,
O fabrică de zestre şi pivniţele sale ;
Să iasă din ce curge şi pică mult, parale.

Să facem cuvenite le gineri şi nepoate
Din optzeci de judeţe, optzeci de principate.
O dinastie nouă se-nchează pe-ndelete,
Băieţi cîteva rînduri şi cîteva de fete,
Şi nu e trebuinţă, născuţi de-aceeaşi mamă,
Să semene cu tatăl, dac-ai băgat de seamă.
Ba nu e nici nevoie să ştie să vorbească
Aşa-zicînd, vreo limbă, de pildă, plugărească.
Pentru coşar şi vite, cu două-trei, streine,
Ajung să se-nţeleagă cu voi destul de bine.
Că tălmăcirea-n aur a limbii şi venitul
Ei le pricep îndată, măcar cu pipăitul.
De-altminteri, cîrmuirea şi bunii ei cîrmaci
Se îngrijesc să aibă cît mai cuminţi tîlmaci.
La urma urmei, domnii pot face o ispravă
De prinţi, chiar dacă limba li-i groasă şi gîngavă.
În parcuri ocolite cu ghimpi, de vînătoare,
Vom strînge-ntre zăplaze fazani şi căprioare ;
Să le avem de-a gata, închise ca-ntr-o cuşcă.
Te-apucă dorul nobil şi patima de puşcă
Şi ai la îndemînă vînaturile grase,
Fără să-ţi bage frica şi tremurul în oase,
Sălbătăciunea-n codru prin vînt că te miroase.
Primejdia-i ferită, să-ţi iasă-n drum un ţap
Şi să te-arunce-n rîpă, de-a dura, peste cap.
Ne place ciuta blîndă, copilă şi zglobie,
Să o vedem întinsă, cu ochii-n agonie.
Vînatul, ca şi omul, împrejmuit cu legi,
Îl ai cînd vrei şi sigur şi poţi să ţi-l alegi.

Poezia este tot vorbirea directă a unuia dintre reprezentanţii exploatării, dar poetul renunţă s-o pună între semnele citării, poate pentru motivul că vorbitorul nu mai este o persoană precizată prin tipul şi categoria ei, cum au fost boierul, legistul, oamenii bisericii, care s-au rostit în cele două poezii anterioare. De data aceasta vorbeşte cu oarecine, în numele democraţiei burgheze, din frazeologia şi vocabularul căreia este ales cuvîntul *frăţie*, cu care revoluţionarii de la '48 se întîmpinau salutîndu-se : traducere a francezului *fraternité* din lozinca marii Revo-

luții și deviză sub care se ascunde continuarea operei de expropriere a poporului. Exproprierea se face, de data aceasta, în folosul unei dinastii, a cărei înmulțire și a cărei înzestrare fără limită istovește țara. Întreaga vorbire este ironică; introduce adică în subtext un înțeles opus aceluia exprimat. Astfel, cînd personajul spune: *„De fapt, întreg pămîntul e-al nostru,-al tuturor, / De vreme ce frățește trăim pentru popor"*, cititorul înțelege că are de-a face cu o declarație ipocrită, prin care trebuie să se înțeleagă tocmai contrariul, adică expresia disimulată a dorinței de a trece pămîntul în stăpînirea unui singur om și a unei singure familii. Este limbajul ironic al fabulelor de totdeauna. Ironia este aluzivă cînd înțelesul subtextului nu se referă la situații generale, ci la situații și persoane determinate, ușor de recunoscut, cum se întîmplă și în această poezie, unde aluzia se referă la dinastia străină înlăturată de revoluția populară. O comparație încheie poezia: după cum în vînătorile regale, vînatul este închis *în parcuri ocolite cu ghimpi*, pentru ca uciderea lui să fie mai ușoară și fără riscuri, tot astfel pentru victimele populare, pentru *omul, împrejmuit cu legi*. Legile, în vechile orînduiri, ca instrumente ale înlănțuirii omului, este o idee care aparține de asemeni ideologiei socialiste, ca atîtea alte accente ale părții finale a poemului. Comparația cu victima vînătorii, făptura tînără și inocentă, produce versurile: *„Ne place ciuta blîndă, copilă și zglobie, / Să o vedem întinsă, cu ochii-n agonie"*. Rușinea și remușcarea cruzimii a dat naștere aci unui accent vrednic a fi reținut.

28. A MAI TRECUT O VREME

Și-a mai trecut o vreme, și zeci de vremi, și sute
Și mii de vremi, pe număr, în șir, nemaiștiute.
Puterea-nscăunată a stăpînit cu jugul
Popoarele, pămîntul, gîndirea și belșugul.
N-ajunse-n luptă omul să biruiască firea
Că trebui să intre-n război cu stăpînirea.

De cum pășește insul din treapta lui afară
Nu mai e om ca tine și se preface-n fiară
Și ins pe ins apasă îndată ce se suie
Și-l răstignește-n cuie,
Și neamuri și popoare și mii de ani, întregi,
Au fost ținute-n lanțuri de slugi de regi și regi.
Un rege ce se cheamă în cronici Rege-Soare
Sta-n sfaturi cu șezutul sub tron pe o căldare.
Pe gaura din fund
Răspunsul Maiestății se deslușea rotund.
Curtenii ascultîndu-l din două voci odată
Una ieșea vorbită și cealaltă cîntată.
Curtenilor de viță li-i nasul surd și mut:
Nici oala, nici răsuflul din vînturi nu le put.
Prea măguliți în sine și fericiți să intre,
Ei află ce gîndește stăpînul și din vintre.
Dealtfel întotdeauna și-ncins cu chiparoase
Și crini, un tron miroase
A stîrv, a murdărie, avutul strîns porcește
Îi dă trufie celui ce, prost, te poruncește.
Ohabnicele bunuri din danii și din ocini
Ajunseră să scoată duhori de grajd și cocini,
Și s-a întins leșinul și putreda duhoare
De le-a răbdat în suflet și cuget fiecare,
Un timp, cîteva timpuri. Mocirla adunase
Din loc în loc, să zacă, lăturile spumoase.
O dîră de mocirle legase între ele
Tărîmurile-nchise, palate și castele.
Puroaiele umflate, hrănite zmîrc cu zmîrc,
Au copt buboiul negru, înmugurit cu sfîrc,
Și-atunci, din țară-n țară,
Buboaiele, atinse de ac și foc, crăpară.

Poetul reia firul povestirii întrerupt prin invectiva lirică a ultimelor bucăți: *Și-a mai trecut o vreme*... Situațiile care au alcătuit obiectul invectivelor apar deci, în lumina acestei introduceri, ca evenimente tipice ale orînduirii injuste, chiar dacă ele au aparținut unui trecut recent, indicat prin aluzie. Lungimea opresiunii stîrnește revolta omului, care *trebui să intre-n război cu stăpînirea*. Represiunea revoltei *răstignește-n cuie* pe revoltat: o

imagine culeasă din sectorul reprezentărilor religioase în care se mişcă adesea fantezia poetului. Oroarea stăpînirii opresive îi inspiră în continuare imagini crude, stercorare, capabile să provoace repulsia dezgustului. Este un efect în fața căruia Arghezi nu ezită. Poetul evocă şi aici, ca în atîtea alte puncte ale operei sale, grozăvia materiei degradate, tot ceea ce chinuie simțurile omului şi-l umple de scîrbă şi ură. Astfel de viziuni, asociate cu reprezentarea domeniilor sau situațiilor care reclamă pentru ele teama sau respectul, înseamnă o acțiune de demascare şi înjosire a acestora şi alcătuiesc în arsenalul de procedee ale poetului un mijloc al satirei lui neîndurătoare.

Debitul poemei recurge pe-alocuri la formele şi vocabularul arhaic, ca repetarea lui *şi* în construcția *„Şi-a mai trecut o vreme, şi zeci de vremi, şi sute / Şi mii de vremi"*, ca unele cuvinte, precum *ohabnic* (=inalienabil), *ocini* (=pămînturi moştenite), *danii* (=daruri, donații). Forma verbală cu pronumele în acuzativ : *te porunceşte* (în loc de construcția cu dativul : *îți porunceşte)* este o creație personală. În aceeaşi construcție, cuvîntul *prost*, între virgule, poate fi atributul pronumelui demonstrativ precedent sau complementul de mod al verbului următor : o nesiguranță provenită din concizia exprimării. Interesantă este şi dezvoltarea unei expresii a limbii comune : *a crăpat buboiul*, într-o imagine dezvoltată, cu multe note determinative : *„Puroaiele umflate, hrănite zmirc cu zmirc, / Au copt buboiul negru, înmugurit cu sfîrc, / Şi-atunci, din țară-n țară, / Buboaiele, atinse de ac şi foc, crăpară"*. Dezvoltarea unei expresii comune într-o imagine metaforică este un alt procedeu arghezian.

29. *A FOST O NOAPTE OARBĂ*

A fost o noapte oarbă, cu luna-n ceruri lipsă.
Stăpînii-şi amintiră, treziți, de-Apocalipsă.
Cetăți, oraşe, cuiburi de lene şi păcate
S-au zguduit deodată, răsturnate.
Ospețele-n furtună, zburate de vîrtej,
Opriră dumicații-n gingie şi gîtlej.

Amestecați cu cioburi, stăpînilor, subt mese,
Li se trezea beția de prinți şi de prințese.
Un urlet, ca de mare-n răzvrătire.
Lințoliul gros al morții-ncepu să se deşire.
Irumptă, omenirea din ghizduri şi zăgaze
Isca vîltori, prăpăstii şi piscuri de talaze.
S-au prăbuşit în haos statuile,pe rînd,
Cu slava lor de idoli, de piatră şi pămînt.
I se părea lui vodă că doarme şi visează
Beția lui de noapte se pomenise trează.
În gloata răzvrătită, puhoi ca de catarge,
O negură se-ngroaşă, o negură se sparge.
El vede ce nu vede şi ce i se năzare :
Un uriaş cu-o falcă aprinsă intră-n zare.
E-adevărat, e-aievea, e răscoală.
Îl caută norodul : împărăția-i goală
Şi una după alta i-s uşile-ncuiate.
Le-a sfărîmat pe toate
Şi într-a doua sută cămară dărîmată
Răscoala dă de vodă pitit într-o privată...

Cînd cumpăna răbdării, Măria Ta, se frînge,
O ciutură-i de lacrimi şi-o ciutură-i de sînge.

Revolta populară, izbucnită într-o *noapte oarbă*, în haosul întunericului, este o acțiune al cărei caracter eruptiv este subliniat de versul mai scurt decît cel care-l precede : *„Cetăți, oraşe, cuiburi de lene şi păcate / S-au zguduit deodată, răsturnate"*. Procedeul scurtării versului este reluat şi mai jos, cînd este exprimată o concluzie indiscutabilă, care nu mai admite dezbaterea : *„E-adevărat, e-aievea, e răscoală"*, sau cînd acțiunea revoltei a ajuns la sfîrşitul ei : *„Le-a sfărîmat pe toate"* (pe uşi). Erupția revoltei impune oarecum comparația cu furtuna, cu o mare revărsare de ape, văzută însă concret, cu înmulțirea notelor sensibile : *„Irumptă, omenirea din ghizduri şi zăgaze / Isca vîltori, prăpăstii şi piscuri de talaze"*. Revolta este a poporului, personificat ca *un uriaş*. Expresia populară *c-o falcă-n cer şi alta în pămînt*, întrebuințată pentru a desemna o înaintare rapidă, devorantă, produce

imaginea : „*Un uriaş c-o falcă aprinsă intră-n zare*". Răscoala surprinde pe stăpînitor : pe *vodă*. Construcţia din versurile 24 26 debutează cu o propoziţie principală, al cărei subiect este exprimat abia în propoziţia principală următoare, despărţită de cea dintîi printr-o determinare locală. Eliptismul construcţiei, corectat prin apariţia elementului principal omis într-o construcţie ulterioară, este un alt procedeu al lui Arghezi. Caracteristică este şi îmbogăţirea succesivă a imaginii, ceea ce am numit mai sus *grefa metaforică*. Astfel metafora *cumpăna răbdării*, în versul „*Cînd cumpăna răbdării, Măria Ta, se frînge*", se dezvoltă în versul următor : „*O ciutură-i de lacrimi şi-o ciutură-i de sînge*".

30. CEL CE GÎNDEŞTE SINGUR

Cel ce gîndeşte singur şi scormone lumina
A dat o viaţă nouă şi-un om de fier, maşina.
Fiinţă zămislită cu gîndul şi visarea,
Nenchipuit mai tare ca braţul şi spinarea.
Cu ea brăzdezi pămîntul în lung şi lat şi semeni
Şi una ţine locul la mii şi mii de oameni.
Topitorii, cuptoare, mori, puţuri, fierăstraie,
O sîrmă dă lumină, o ţeavă vîlvătaie,
O lampă duce graiul şi dă-n văzduhuri veşti
Că omul zămisleşte puterea din poveşti.
Se face depărtarea mai scurtă decît pasul,
La mii de poşti se-aude şi se cunoaşte glasul.
Vorbeşti cu fundul lumii la tine, din odaie,
Secunda-ntrece veacul şi timpul se-ncovoaie
Pe-o sfoară cît e firul de păr şi se agaţă
Vecia, nesfîrşitul, pe un crîmpei de aţă.
Se-nalţă slabul, omul, pe aripi în tării
Şi-aduce de acolo noi legi şi mărturii.
Iată-l, scoboară-n hăuri cu coiful lui rotund
Şi rîcîie oceanele pe fund.
El trece prin vîlvoare, prin cremene şi gheaţă.
Pornise decuseară, s-a-ntors de dimineaţă,
Şi nu l-a ars dogoarea, nu l-a-mpietrit nici gerul.

E ţara lui pămîntul şi l-a-mpletit cu cerul.
Şi-aprinde lîngă Argeş luleaua, şi văpaia
Din pipă încă-i arde, ajuns pe Himalaia,
Şi pîinea coaptă-acasă, într-un cuptor domol,
I-o gustă pinguinii tot proaspătă, la pol,
Şi, în sfîrşit, urmaşul lui Prometeu, el, omul,
A prins şi taina mare, a tainelor, atomul.
El poate omenirea, în cîteva secunde,
S-o-ntinerească nouă pe veci ori s-o scufunde.

E timpul, slugă veche şi robul celui rău,
Tu, omule şi frate, să-ţi fii stăpînul tău.

Poezia finală a ciclului este celebrarea progreselor tehnicii prin care omenirea a ajuns să sporească puterile ei şi să domine timpul şi spaţiul, să scurteze durata şi să apropie între ele regiunile lumii. Omul creează astfel o nouă configuraţie a universului, intră în plasa unor alte relaţii de succesiune şi simultaneitate. Se desemnează perspectiva omenirii ca o totalitate şi a lumii întregi ca patria ei. Universul se concentrează ; timpul este supus unei noi evaluări : „*Secunda-ntrece veacul şi timpul se-ncovoaie*". Omul devine liber faţă de peisajul lui obişnuit, dispune cum doreşte de distanţe şi găseşte o adaptare în orice regiune a lumii. Sporit în puteri şi liber faţă de servituţile naturii şi ale societăţii, omul face cea mai mare dintre descoperirile lui, a forţelor care ţin laolaltă elementele atomului. Este punctul cel mai înaintat al drumului deschis de Prometeu, a cărui amintire către finalul poeziei subliniază caracterul prometeic al întregului ciclu. Dispunînd de energie atomică, omul poate da o nouă faţă lumii sau poate s-o distrugă. Se trezeşte astfel în sufletul omenesc o nouă responsabilitate, necunoscută în trecut. Eliberat de robie şi exploatare, de toate formele *alienării* lui, cum ar fi spus Karl Marx, omul, noul om al civilizaţiei socialiste, este restituit în autonomia persoanei lui, devine singurul său stăpîn şi călăuzitorul istoriei sale. Începe faza umană a istoriei omenirii.

Debitul poeziei este menţinut în forma vorbirii adresate unui ins popular, prin folosirea vocabularului lui,

a modului acestuia de a înțelege lucrurile. Mașina este *un om de fier*, mai tare decît *brațul și spinarea; o sîrmă dă lumină, o țeavă vîlvătaie;* noile energii sînt ca *puterea din povești*, prin noile mijloace glasul se-aude *la mii de poști;* și acest glas se propagă *pe-o sfoară cît e firul de păr;* cercetătorii marilor adîncimi *riciie oceanele pe fund* etc. Această vorbire populară este cerută de reprezentarea aceluia căruia îi este adresat mesajul poemului: poporul. Prin energia populară, înlănțuită în toate orînduirile trecutului, se obține acum eliberarea omenirii întregi și creșterea supremă a puterilor ei. Este accentul în care culminează *Cîntare Omului*, poem prometeic al originilor îndepărtate ale societăților omenești, al cuceririlor și luptelor succesive ale omenirii, pînă la perspectivele de eliberare și de dominare a universului deschise de socialism. În lunga serie a poemelor sociogonice analizate aci, *Cîntare Omului* reprezintă o tratare nouă a temei milenare, în lumina concepției socialiste.

IV „CÎNTARE OMULUI" ÎN LITERATURA UNIVERSALĂ

În cursul analizelor precedente, am făcut mai multe apropieri între *Cîntare Omului* și alte opere din trecutul literaturii, ca și din propriile creații ale lui Arghezi. Analizele au pus în lumină și unele din particularitățile de compoziție ale poemului, precum și a mijloacelor lui de limbă și stil. Este necesar a grupa laolaltă toate aceste observații pentru a stabili, cu adaosul de considerații cerut de sinteza finală, ce loc deține poemul lui Arghezi în literatura lumii și ce trăsături artistice îl caracterizează și îi definește valoarea lui deosebită.

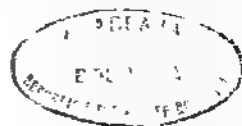
Cîntare Omului de Tudor Arghezi este, cum s-a văzut, unul din poemele seriei tematice sociogonice, aceea care, propunîndu-și să evoce începuturile societății omenești și dezvoltarea ei în timp, a produs numeroase opere. Tema sociogonică n-a rămas străină scriitorilor români. Heliade Rădulescu și Eminescu au reluat-o în poeme rămase nedesăvîrșite, în sensul că n-au fost duse pînă la sfîrșit sau n-au fost supuse ultimei cizelări artistice. *Anatolida* lui Heliade este un poem biblic, miltonian, inspirat de socialismul utopic de nuanță fideistă, o ideologie formată în romantism. *Memento mori* al lui Eminescu datorește schema lui generală viziunii romantice a istoriei ca succesiune a națiunilor și se organizează prin pesimismul epocii, mult răspîndit în epoca următoare prăbușirii revoluției din 1848. Față de aceste sinteze po-

etice ale înaintașilor români, Arghezi reia în *Cîntare Omului* unele din temele sociogonice ale antichității și ale iluminismului, le sprijină prin elemente de figurație sau de ideologie împrumutate culturii lui religioase și le face să culmineze în viziunea socialistă a istoriei și a progreselor ei moderne.

Ceea ce înrudește, în primul rînd, poemul lui Arghezi cu evocările poetice ale antichității și ale iluminismului este faptul că dezvoltarea istorică este înțeleasă ca un proces al cărui agent este omenirea întreagă, iar nu popoarele deosebite care s-au succedat pe scena lumii. În temeliile viziunii poetice a lui Arghezi stă o filozofie istorică a umanității, ca un proces general și ascendent, așa cum o astfel de concepție s-a format încă din timpul materialismului antic și s-a îmbogățit prin contribuția gînditorilor iluminiști ai secolului al XVIII-lea. Motivul mobilității și al ascensiunii istorice nu se găsește însă, pentru Arghezi, în perfecționarea treptată a rațiunii, așa cum lucrurile au fost prezentate de atîtea ori de antici și de iluminiști, ci în lupta claselor sociale : *o înțelegere socialistă* a istoriei, pe care poetul nostru o derivă însă din înțelegerea de natură religioasă a omului ca o ființă contradictorie și conflictuală, mișcată de o neliniște, de o „chemare", de o pornire de a se depăși, postulată ca o dată elementară a naturii lui și nu ca o însușire provenită din împrejurările concrete ale existenței lui în societate. Înțelegerea exactă a chipului în care se combină în viziunea lui Arghezi elemente provenite din puncte foarte deosebite ale orizontului cultural este singura în stare să dea întreaga măsură a complexității argheziene și a locului deținut de poemul analizat aci în lunga lui serie tematică.

Din antichitate a trecut în poemul lui Arghezi ideea debilității primitive a omului, existente încă la Platon în dialogul *Protagoras*. Cucerirea poziției verticale, ca și aptitudinea tehnică a omului, născocitorul uneltelor, sînt de asemeni idei formate încă din antichitate și revenite apoi la poetul nostru, după cum o arată comparația poemului acestuia cu îndepărtatele izvoare platonice. Întocmai ca Democrit, apoi ca Lucrețiu, Arghezi preconizează la rîndul lui o stare presocială a omului, caracterizată prin numeroasele nenorociri care o bîntuiau. Încă din timpul materialismului antic, mitul „vîrstei de aur" se ruinase și, întocmai ca îndepărtații înaintași, Arghezi nu concepe istoria oamenilor, așa cum făcuse Hesiod, ca pe un proces de involuție, de decădere treptată, ci ca pe unul de ascensiune progresivă, mai întîi prin smulgerea din condiția mizerabilă a începuturilor. În sfîrșit, tot Lucrețiu, care, în această privință, se putea inspira de precedentele istoriei romane, indica drept unul din primele momente ale progresului și ale înălțării spre condiția justiției revolta oprimaților, alungarea regilor și instituirea unei noi orînduiri politice. Înfățișarea aceluiași moment dobîndește o amploare mai mare la Arghezi, dar desigur sub influența ideologiei socialiste, prin care motorul istoriei devine, pentru poetul nostru, lupta claselor sociale, a exploataților cu exploatatorii lor. Peste vechiul fond de idei provenit din antichitate s-au așezat în constituirea *Cîntării Omului* idei de origine iluministă, ca, de pildă, ideea rousseauistă a stăpînirii comune a pămîntului, față de care apariția proprietății private a însemnat un abuz inițial, greu de multele conflicte și nenorociri ale viitorului. Viziunea apariției proprietății private și, odată cu aceasta, a ivirii diferențierii sociale dintre posedanți și deposedați, sînt însă, la Arghezi, îndatorate ideologiei socialiste mai mult decît iluminiștilor, cu toată prezența aceleiași idei la gînditori ca Rousseau sau Volney. O altă idee nouă care domină perspectiva argheziană este aceea despre rolul muncii și a organului ei, a mîinii, în dezvoltarea și desăvîrșirea tipului uman. Apropierile de text dintre Arghezi și Engels sînt, în această privință, grăitoare.

Mult îndatorat tradiției antice, Arghezi se îndepărtează totuși de aceasta, cel puțin de varietatea ei materialistă, prin faptul că viziunea lui despre om nu este naturalistă. Deși devenirea istorică este înfățișată de poetul nostru ca un proces pur uman, iar nu ca un reflex al unor evenimente din transcendență, ca la Hesiod sau,



mult mai tîrziu, ca în poemele religioase ale lui Hugo, motivul propulsiunii istorice este recunoscut în *Cîntare Omului* în apartenenţa fiinţei umane la două sfere, în natura problematică a acesteia: o viziune dualistă, de origine religioasă. Dar, deşi infiltraţiile religioase nu sînt contestabile la Arghezi, poetul nu aderă la formele istorice şi instituite ale religiei, pe care le consideră ca instrumente ale opresiunii, împotriva cărora se îndreaptă răzvrătirea umană. Omul se luptă, la Arghezi, cu credinţele religioase impuse lui şi cu personificarea acestora, cu zeii. Revolta religioasă alcătuieşte pentru poetul *Cîntării Omului* un şir de evenimente ale luptelor pentru libertate. Aceste lupte sînt însă susţinute de o putere înnăscută şi elementară, de vocaţiunea spre înălţare a omului, adică de cucerirea treptată a condiţiei umane pe care omul o atinge prin dobîndirea mobilităţii lui pe întreaga scoarţă a pămîntului, prin descoperirea vastităţii şi frumuseţii lumii, prin apariţia şi perfecţionarea instrumentului lingvistic al comunicării, prin descoperirea şi luarea în stăpînire a energiilor naturii, dintre care cea din urmă ajunsă în puterea sa, energia atomică, extinde atît de mult facultăţile umane încît vechea lor înlănţuire devine imposibilă în era care se anunţă. Devenirea istorică pusă în mişcare prin conflictul dintre grupurile umane, şi mai cu seamă prin acel al claselor societăţii, realizată prin progresele succesive ale stăpînirii naturii şi prin cucerirea libertăţii pentru toţi cei care asigură această stăpînire, adică pentru toţi muncitorii lumii, este viziunea generatoare a *Cîntării Omului* şi aceea care îi conferă caracterul ei în acelaşi timp prometeic şi socialist. *Cîntare Omului* este deci ultima verigă din seria tematică milenară a sociogoniei, produsul poetic reprezentativ al noii culturi socialiste.

Pentru a realiza o asemenea concepţie, poemul lui Arghezi a folosit forma ciclică, articulată în mai multe subcicluri tematice succesive, cu unele reveniri pe parcurs. Astfel, după două preambule (1—2), urmează subciclul *înălţării* (3—4), după care tema *focului*, anunţată încă din 5, se dezvoltă în subciclul 6—8. Tema *înălţării* revine în 9, dar lasă locul subciclului *mîinilor* în 11 14, urmat de poezia 15, consacrată temei *ochilor*. Intervine tema *chemării*, în 16, care se dezvoltă în 17 şi 18 şi se încunună în 19, poemul *fecundităţii* în natură şi istorie *prin antagonism*. Poemul 20 intercalează tema *limbii*, după care tema antagonismului uman se dezvoltă în subciclul războiului (21—24) şi în acel al *luptei sociale* şi al înlăturării opresiunii şi exploatării (25—29), prin care se ajunge la *eliberarea totală*, celebrată în poemul final al ciclului întreg (30). Poemul în întregimea lui se dezvoltă deci printr-o expunere lirică subliniată de înlănţuirea subciclurilor, astfel anunţate pe rînd la sfîrşitul fiecăruia din ele sau la începutul lor, prin expresia relaţiei cu expunerea precedentă, încît forma însăşi a compunerii devine expresivă pentru viziunea generală care o animă. Această viziune, viziunea dialectică a progresului uman stadial, impunea forma ciclică a compunerii, atît de greu de menţinut în sociogoniile poetice istoriste şi romantice, unde lipsa înţelegerii pentru unitatea procesului uman şi pentru sensul lui general aducea, ca în poemele lui Madách şi Eminescu, o anumită discontinuitate între momentele devenirii istorice, ba chiar o pulverizare a acesteia într-o simplă colecţie de momente pitoreşti, cimentată numai de pesimismul tăgăduirii sensului în istorie, cum se întîmplă într-un chip cu totul radical în evocările discontinue ale lui Leconte de Lisle. Istorismul consecvent, adică aţintirea exclusivă asupra individualităţii momentelor istorice, conduce la pesimism şi la agnosticism istoric şi zdrobeşte tiparul ciclic. Dar acesta se reface cînd istorismul se îmbină din nou cu raţionalismul sau cu înţelegerea dialectică a istoriei, unde gîndul despre unitatea şi finalitatea procesului uman reface şi consolidează forma ciclică, aşa cum s-a întîmplat în *Legenda secolelor* a lui Hugo şi, cu rigoare mai acuzată, în *Cîntare Omului* a lui Tudor Arghezi.

Indicaţia cuprinsă în titlul *Cîntare Omului* se dezvoltă în forma adresată a poemelor constitutive ale ciclului. Iar această formă adresată explică, la rîndul ei, multele locuţiuni şi expresii populare şi familiare, oralitatea ge-

nerală a debitului poetic în care se exprimă un cîntăreț al poporului vorbind oamenilor din neamul și clasa lui socială. Această însușire stilistică este simțită de cititor în forma vervei generale a expunerii poetice, a însuflețirii și căldurii ei comunicative. Există în scrisul lui Arghezi, în diferitele lui momente, o concurență între formele stilistice orale și cele scriptice. Privită în dezvoltarea ei în timp, se poate constata în opera lui Arghezi, în primele ei faze, o preponderență a formelor scriptice [1], care s-au restrîns treptat și au cedat ceva din locul deținut de ele în avantajul oralității, fără a se lăsa niciodată înlocuită cu totul de aceasta din urmă. Stabilirea coexistenței scripticului și oralului, dozarea exactă a celor două particularități de stil alcătuiește unul din mijloacele cele mai indicate pentru stabilirea fizionomiei artistice a scrisului arghezian în diferitele momente ale dezvoltării lui. În mod general se poate spune că poemul *Cîntare Omului* aparține fazei de înaintare și creștere a procedeelor orale de stil, fără dispariția vechiului caracter scriptic al scrisului arghezian, vizibil în dilatarea elementului figurativ și metaforic, în minuția evocărilor, în complexitatea construcțiilor, în concizia formulărilor, în unele variante personale ale expresiei. Am subliniat pe rînd, de cîte ori au apărut, toate aceste caracteristici, și impresia generală care cred că se degajă din însumarea observațiilor este aceea a maleabilității extraordinare pe care graiul nostru o dobîndește în scrisul lui Arghezi și în ultima lui operă mai însemnată, în *Cîntare Omului*, moment notabil în dezvoltarea mai nouă a limbii literare românești. Interesant este de precizat punctul de joncțiune al scripticului și oralului în *Cîntare Omului*. Am notat de mai multe ori folosința întinsă dată de Arghezi seriilor sinonimice. Utilizarea acestora este un procedeu al oralității. Vorbitorii au adeseori impresia că nu exprimă nuanța exactă a gîndirii lor și, din această pricină, înmulțesc expresia sinonimică a acesteia cu intenția de a aduce odată cu

[1] Vezi, în această privință, considerațiile din capitolul consacrat lui Arghezi în cartea mea *Arta prozatorilor români*, 1943 [În ediția de față, *Opere*, V, p. 224 (n. ed.).]

fiecare termen al seriei sinonimice o notă nouă, rămasă neexprimată mai înainte, și de a epuiza prin însumarea cuvintelor cu înțeles apropiat fondul întreg al cugetării lor. Este un procedeu adeseori observat și descris. Este, cum am zis, un procedeu oral, al vorbirii. Dar, la Arghezi, acest procedeu se continuă într-unul scriptic, atunci cînd, căutînd sinonimele, poetului i se prezintă un substitut al termenului căutat, o metaforă, făcîndu-ne să sesizăm momentul precis în care vorbitorul se continuă în scriitor, oralitatea lasă loc invenției scriitoricești. În astfel de împrejurări, ca și atunci cînd o locuțiune comună se dezvoltă într-o imagine originală sau cînd o metaforă se grefează pe o alta precedentă, procedee notate de mai multe ori în cursul analizelor de mai sus, asistăm la manifestarea extraordinarei fecundități verbale și poetice a lui Arghezi, o însușire niciodată reprezentată în aceeași formă și în același grad de vreun alt poet român mai vechi sau mai nou.

Nesecata inventivitate a limbii și imaginației lui Arghezi alcătuiește, în afară de originalitatea concepției lui, prinsă, dealtfel, prin multe rădăcini de cultura epocii pe care a străbătut-o și pe care o reprezintă, trăsătura caracteristică a *Cîntării Omului* în întreaga tradiție tematică încheiată prin ea. Mulți scriitori au evocat, cum am văzut, începuturile civilizației omenești și dezvoltarea ei în timp. Au făcut-o cu mijloacele filozofului sau ale poetului, manipulînd concepte, zugrăvind imagini, desfășurînd narațiuni ale aventurii umane. Hesiod și Lucrețiu, Milton și Rousseau, Hugo, Madách și Eminescu au făcut încă o dată să trăiască viața omenirii în imaginația lor, arătîndu-ne felul în care își închipuiau originile îndepărtate și obscure ale neamului omenesc, desprinderea acestuia din începuturi, întîmplările tragice prin care a trecut pînă cînd li s-a lămurit sensul vieții omenești sau pînă cînd, cu un suspin al deznădejdii, au întors ultima filă a istoriei. Toți acești vizionari ai trecutului au fost scriitori. Arghezi este, în opera analizată aici, un scriitor dezvoltat dintr-un vorbitor și dintr-un cîntăreț, adică dintr-un om al manifestării orale, și opera lui este o „cîntare". Arghezi nu ne-a dat astfel legenda scrisă a

omenirii, ci rapsodia ei. A procedat astfel ca toți marii înaintași ai tradiției noastre literare, ca Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, genii ale oralității în primul rînd, scriitori a căror forță și valoare provine din felul în care au știut să ducă pînă la o treaptă înaltă a expresivității graiul tuturor, graiul poporului întreg. Așa a făcut și Arghezi, într-un moment în care socialismul, punîndu-i la dispoziție o concepție generală asupra lumii și a istoriei, i-a dat posibilitatea să intoneze, în limba strămoșilor, adusă la o putere superioară a expresiei, imnul de proslăvire al înălțării umane.

1964

CEVA DESPRE ARTA TRADUCERII

Într-un pasaj, adeseori citat, al marelui său roman, al lui *Don Quijote*, Cervantes a comparat operele traduse cu dosul unor tapiserii flamande. Figurile, care apar cu atîta claritate și în culori atît de vii pe fața lor, pot fi recunoscute și dacă privim lucrarea pe dos, dar aici culorile s-au stins, contururile au devenit mai vagi, fire și nodurile le întrerup din cînd în cînd, dînd alcătuirii întregului un caracter mai complicat și mai confuz. „Pentru acest motiv — adaugă Cervantes — nu vreau să spun că traducerile nu pot fi lucrări vrednice de toată lauda." Există și traduceri care pot fi tot atît de desăvîrșite ca și originalele lor. Cervantes citează pe cele ale lui Figueroa și Xauregui. Voi lua ca punct de plecare al acestor cîteva considerații despre limba și stilul traducerilor comparația ingenioasă a lui Cervantes, întrebîndu-mă în ce împrejurări traducerile apar ca dosul tapiseriilor flamande și în care altele seamănă ele cu fața lor expresivă și clară ?

Nu este greu să găsești în bogata literatură de traduceri a zilelor noastre, alături de lucrări excelente sau cel puțin onorabile, destule tapiserii întoarse pe dos. Al. Philippide a spus odată că o bună traducere trebuie să dea impresia că a fost scrisă de la început în limba în care o citim. Exigența aceasta pare simplă, dar ea se leagă cu multe și importante consecințe în ce privește metoda de lucru în arta traducerii. Ce se întîmplă cînd un scriitor își propune să aducă în limba lui o lucrare gîndită și

scrisă într-o limbă străină? El o citește, o înțelege bine, o trăiește în toate amănuntele ei și, după ce o transformă într-un lucru al său, o exprimă încă o dată în limba lui. Ceea ce rezultă nu este însă o copie, un decalc, cum sînt hărțile din caietele elevilor frauduloși, copiate după hărțile tipărite, așezate pe geam. Bunele traduceri sînt rezultatele unor acte de creație, expresiile unor conținuturi bine gîndite și adînc simțite de către acel care le întreprinde. Traducerea este, sau trebuie să fie, creație lingvistică. Dar cine spune creație înțelege act unitar, neîmpărțit, indivizibil. Este oare cazul tuturor traducerilor noastre? În practica editorială se întîmplă ca un traducător să traducă o operă, un confruntator s-o confrunte, un stilizator s-o stilizeze. Traducerea apare, pînă la urmă, ca o lucrare de colaborare, deși partea de contribuție a fiecăruia dintre cei trei lucrători literari poate să fie mai mică sau mai mare. Nu voi contesta cu totul valoarea și, mai ales, oportunitatea acestei metode, deoarece pînă la un timp traducerile erau considerate ca lucrări secundare și, ca atare, erau încredințate unor scriitori diletanți sau improvizați. S-au realizat deci unele progrese, prin instituirea controlului filologic și artistic. Astăzi s-a lămurit însă mai bine ideea că traducerea este o lucrare de artă și că ea trebuie încredințată unor scriitori distinși în alte traduceri sau în opere originale. Odată cu aceasta va trebui să biruie principiul că traducerea, ca orice formă a creației artistice, urmează să fie o lucrare indivizibilă. Fiindcă traducerile nu vor mai fi încredințate decît bunilor scriitori artiști, viitorul va aduce limitarea părții de contribuție a confruntatorului și va elimina cu totul pe stilizator.

Îmi vine în minte o pagină foarte înveselitoare din *Poezie și adevăr* de Goethe. Scriitorul își amintește de un ofițer francez, contele Thorane, care a locuit într-o vreme în casa familiei Goethe, cînd trupele franceze pătrunseseră în Germania, în timpul războiului de șapte ani. Contele Thorane era mare amator de pictură, mai ales de pictură peisagistică. Pentru a-și procura tablouri executate în condițiile cele mai bune, chema mai întîi un pictor renumit pentru felul lui de a reprezenta natura vegetală, apoi pe unul abil în pictura de case, ruine sau monumente,

apoi pe unul expert în zugrăvirea animalelor, a cirezilor de vite sau a turmelor de oi. Contele Thorane îi făcea să lucreze unul după altul pe aceeași pînză și era încredințat că poate obține astfel cea mai bună pictură cu putință. Goethe nu credea însă deloc într-o astfel de lucrare lipsită de unitate, iar noi ne-o putem închipui ca pe un cvartet de coarde, în care fiecare instrument ar fi altfel acordat. Unitatea este prima condiție a unei lucrări de artă și pe aceasta o asigură, în lucrările de traducere, personalitatea unui artist conștiincios și stăpîn pe toate mijloacele lui. Aceasta nu înseamnă deloc că o operă obținută în astfel de împrejurări nu poate avea unele neajunsuri și nu poate fi susceptibilă de rectificările unui lector binevoitor și priceput. Dar fără unitatea asigurată de un scriitor artist, traducerile sînt ca dosul tapiseriilor flamande.

Cîte noduri, fire trase de-a curmezișul, culori pălite, contururi vagi putem sublinia cînd citim cu creionul în mînă! Unul scrie: „V-am spus-o mai demult că numai privind ochii Olgăi, el (un personaj) scoate flăcări furioase, dorințe furtunoase, voință mîndră și că, în afară de acest cerc magic, el era un om ca oricare altul". Ce limbă incorectă, cîtă obscuritate! Nimeni n-a spus vreodată *a scoate dorinți furtunoase* sau *a scoate o voință mîndră*. Acest *cerc magic* cade ca din pod. Impresia de falsitate lingvistică a unor traduceri, care face aproape imposibilă lectura lor, provine din necunoașterea formelor și expresiilor limbii, din felul incorect sau greoi al construcțiilor, din improprietatea lexicului, din lipsa de claritate a gîndirii exprimate. Evitarea tuturor acestor neajunsuri poate acorda unei traduceri calitatea corectitudinii. Dar este aceasta o calitate suficientă într-o traducere? Corectitudinea este un simplu prag, de la care se desfășoară abia problemele proprii unei lucrări de artă.

Exprimînd un conținut străin, îl exprimi încă o dată, adică îl exprimi în felul tău. În felul tău? Aceasta înseamnă, în primul rînd, în felul limbii tale. Traducătorul are dreptul să caute și datoria să găsească echivalențele naționale ale locuțiunilor, ale expresiilor, ale proverbelor limbii din care traduce. Dar are el dreptul să meargă mai departe? Sînt traducători care își concep lucrarea ca pe o

adaptare. Într-o lungă perioadă de timp, limita dintre traducere și adaptare a fost destul de ștearsă. Homer al doamnei Dacier, în secolul al XVII-lea, era un grec francizat. Personajele își vorbeau cu *Madame* și *Seigneur*, ca la curtea din Versailles sau ca în tragediile sau narațiunile vremii. A fost deci un moment însemnat în istoria traducerilor franceze ale poeților greci acela în care Leconte de Lisle, prin păstrarea formelor grecești ale onomasticii și toponimiei, dar mai ales prin eliminarea construcțiilor retorice neoclasice, a făcut posibil faptul ca grecii să fie ascultați în limba franceză.

O bună traducere reprezintă produsul unui echilibru delicat între național și străin, între felul de a se exprima al limbii în care și din care traduci. De la acest punct ideal al echilibrului pornesc două direcții, dintre care una accentuează naționalul și alta străinul. Este evident că, traducînd *Divina Comedie*, Coșbuc a vrut să ne facă să-l auzim pe Dante în românește și a izbutit prin recursul mai insistent la elementul latin al lexicului nostru, prin acceptarea unor neologisme italiene, prin conciziunea adeseori ermetică a formulărilor. În traducerea lui Coșbuc, Dante vorbește românește. Cînd îl aud pe Coșbuc zicînd: „Și cum își plîng cocorii tristul lai / Cînd fac pe drum coloane-ndelungate, / Așa vedeam că vin cu mare vai", glasul lui Dante poate fi oarecum și el auzit: *„E come i gru van cantando lor lai, / Facendo in aer, di sè, lunga riga ; / Così vid'io venir, traendo guai"*.

Altă direcție a urmat Murnu în tălmăcirile lui homerice. Principiile lui Murnu veneau mai de departe, de la Ispirescu și Odobescu, atunci cînd acești scriitori au povestit din nou basmele mitologiei greco-romane. Cînd, în povestirile lui Odobescu, Hades (transcris Ades) răpește pe Persefona, Demetra îl întîlnește pe Elios și-l întreabă: „Elios, fătul meu, tu, carele cu făclia soarelui le vezi toate pe pămînt, nu cumva vei fi văzut pe fiica-mea, Persefona ? Spune-mi adevărat, Elios, fătul meu." La rîndul lui, Murnu pune pe Tetis să-l întrebe pe Ahile: „Ce plîngi tu, fătul meu scump ? Ce jale te-ajunse pe tine ?" Murnu nu pregetă nici în fața formelor și a lexicului arhaic și regional. Traducerile lui Murnu reprezintă un caz de încorporare a lui Homer într-o limbă modernă, cum s-a izbutit în puține alte literaturi. Metoda lui Murnu a ispitit și pe alții. Lovinescu a mers totuși prea departe cînd l-a făcut pe Ulise să *se crucească* și să *jure pe Dumnezeu* într-o traducere a *Odiseii*, izbutită, dealtfel, prin cursivitatea și firescul ei. Traducerile pilduitoare ale lui Murnu, în care românii sînt făcuți să vorbească homeric, au fost criticate pentru ceea ce mi se pare a alcătui tocmai meritul lor. Trebuie observat însă că, deși Murnu românizează pe Homer, nu-l modernizează. Poemele lui Homer aparțin unei faze vechi a civilizației omenești și traducătorul avea dreptul să caute echivalențele sale în acele forme ale graiului nostru care s-au format într-o fază oarecum asemănătoare din istoria poporului român, adică într-o perioadă de timp în care s-au alcătuit graiurile regionale, limba basmelor și a poeziilor populare. Cînd este vorba să dai veșmînt românesc unei vechi opere literare sau numai unei vechi teme a literaturii, totul atîrnă de tactul scriitorului care știe să oprească la nivelul potrivit coborîrea sa în trecutul limbii. Așa a făcut M. Sadoveanu în *Divanul persian*, care, dealtfel, este o puternică operă originală, dar unde temele *Sindipei* sînt tratate în limba cărților poporane, o limbă mai nouă decît aceea a folclorului, după cum o arată formele înaltei politeți a adresării, exprimările savante, generalizările sentențioase, adică maximele și pildele. Ascultați pe unul din oamenii lui Sadoveanu vorbind: „Slăvite împărate, neguțătorul acela Cajdamir foarte s-a mîniat, s-a amărît și s-a scîrbit, zicînd în sine: Gura și mîinile poți să le speli, de asemenea și vasele ; dar lăuntrul meu să-l curăț nu mai pot. Hotărîrea cea năprasnică măria-ta ai primit-o înlăuntru ca pe acele pîini frumos rumenite ; iar mai apoi lăuntrul măriei-tale nu-l vei mai putea curăți." Personajele homerice în traducerile lui Murnu vorbesc ca niște țărani, oameni ai unei lumi patriarhale, de curînd desprinși din orînduirea gentilică. Eroii din *Divanul persian* grăiesc ca niște curteni și ca niște umaniști orientali.

Dar, în afară de folosirea graiului național într-un fel personal, de găsirea echivalențelor, de datarea locurilor și evenimentelor evocate sau povestite prin folosirea formelor, construcțiilor și zicerilor dintr-un anumit nivel istoric al limbii, i se mai pot recunoaște oare personali-

tății traducătorului și alte drepturi ? Alături de problema raportului dintre traducere și adaptare, există aceea a raportului dintre traducere și prelucrare. Cîmpul prelucrărilor este extraordinar de întins în istoria literaturii, deoarece pînă în secolul al XVIII-lea, cînd începe să se impună mai puternic exigența originalității subiectelor, aproape toate temele literare erau tradiționale. Granița dintre traducere și prelucrare n-a fost nici ea bine precizată, într-un foarte lung trecut. Un autor care citea o operă străină și o găsea atît de atrăgătoare, încît se hotăra s-o aducă și la cunoștința altora, începea s-o transpună în limba lui, dispunînd în voie de original, modificînd unele pasaje, lungindu-le sau scurtîndu-le, apropiind opera întreagă de gustul timpului și al locului unde urma să fie citită din nou. Mai ales marilor opere ale literaturii li s-a aplicat acest regim al prelucrării. Filologia hispanică a stabilit bibliografia edițiilor lui Cervantes. Dar a stabilit ea bibliografia numeroaselor prelucrări la care a fost supus *Don Quijote* în diferitele limbi ale pămîntului ? Cine va ști vreodată cîți scriitori și-au luat această libertate față de marea operă a lui Don Miguel Cervantes de Saavedra ? În același fel s-a procedat cu poemele eroice și cavalerești ale francezilor medievali, cu *Decameronul* lui Boccaccio, cu romanele spaniole picarești, cu poveștile fraților Grimm și ale lui Andersen etc. Cărțile poporane, în toate literaturile, sînt produsul unui astfel de tratament, într-o epocă în care distincția dintre traducere și prelucrare nu era bine precizată. Procedeul ni se pare astăzi arhaic, fiindcă între timp lumea modernă a înregistrat două mari cîștiguri : conștiința istorică, adică înțelegerea oricărui produs al culturii în legătura lui strînsă cu locul, timpul și societatea care l-au produs, apoi conștiința originalității estetice, adică aprecierea oricărei lucrări de artă în forma unică și de neînlocuit a manifestării ei.

În două noi lucrări ale lui Tudor Arghezi, versiunea românească a fabulelor lui Krîlov și La Fontaine, limita dintre traducere și prelucrare nu este trasă cu toată rigoarea. Tudor Arghezi este o puternică personalitate poetică, foarte fecundă, dar foarte subiectivă. Impresiile

exterioare pătrund în sufletul său, germinează, se dezvoltă și înfloresc în forme care sînt numai ale sale. Această productivitate ne-a desfătat mereu poetic, chiar în operele lui de traducere. Cînd citim versurile lui Arghezi nu-i auzim atît pe Krîlov și La Fontaine, cît pe Arghezi. Poeții străini și personajele lor se exprimă în topica și sintaxa lui Arghezi, în limbajul lui drastic, în cadențele lui. Țăranii și meșterii francezi de sub masca animalelor lui La Fontaine devin țărani și meseriași români. *Maître Corbeau* devine *cumătrul corb*. Cînd un moment anumit al narațiunii îi place și-l reține, Arghezi nu pregetă să-i dea dezvoltarea lui proprie. Descrierea broaștei, vorbirea, opintirea și umflarea ei, în *Broasca și vaca*, dobîndesc dezvoltări și se îmbogățesc cu amănunte atît de caracteristice, încît prototipul francez apare, în comparație, dacă nu mai schematic, în tot cazul mai uniliniar, ca un desen compus din linii, dar fără tușe de umbră. În versurile lui Krîlov și La Fontaine, Arghezi a supus limba noastră la o mare mlădiere, a asociat cuvintele în raporturi noi, a reabilitat termeni alungați din vocabularul poetic și a dat unele din cele mai însemnate lucrări ale întregii lui cariere literare.

Ceea ce se poate îngădui uneori nu poate fi totuși o normă generală. O lucrare de traducere trebuie să se datorească deopotrivă artei traducătorului, dar și pătrunderii și științei lui, scrupulului de a restabili nuanța exactă a originalului, stilului acestuia. Dacă este necesar să auzim pe Dante, pe Homer, pe Krîlov sau pe La Fontaine vorbind românește, este tot atît de necesar, ascultîndu-i, să înregistrăm și timbrul propriu al epocii, al locului, al mentalității lor. O traducere trebuie nu numai să apropie pe marii scriitori străini de noi, dar să ne apropie și pe noi de lumea lor. O traducere măiestrită ne deschide perspective noi către o lume necunoscută, face să răsune în sufletul nostru coarde care n-au mai vibrat. O traducere trebuie să fie o călătorie într-o țară străină. Într-o astfel de împrejurare facem descoperiri la tot pasul, ne minunăm de lucruri care localnicilor li se par cu totul obișnuite și ne întoarcem acasă cu sentimentul că lumea este mai vastă și mai variată decît ne-o

închipuiam. Dacă este adevărat că o traducere trebuie astfel întocmită încît să pară că ea a fost scrisă de la început în limba în care o citim, nu este mai puțin adevărat că se cuvine ca ea să ne scoată din cercul deprinderilor noastre, să ne facă să călătorim. Marile traduceri ale literaturii, Plutarh al lui Amyot, Shakespeare al lui A. W. Schlegel și Ludwig Tieck, Tasso și Ariosto ai lui Gries au anexat pe acești clasici limbii traducătorilor, dar au deschis și cititorilor naționali o zare către o parte necunoscută a lumii. Dacă traducătorului ideal i se cere deci personalitate artistică, este tot atît de drept să i se ceară și puterea de a comprima, de a opri dilatarea acestei personalități, discreție și rezervă, deschidere și bunăvoință față de ceea ce este deosebit de tine, capacitate de a înregistra sunetul străin și de a-l reproduce în vibrația lui exactă.

Un traducător este și trebuie să fie un artist. Ideea aceasta este unul din cîștigurile cu care s-a îmbogățit conștiința estetică a vremii noastre. Au fost epoci care n-au priceput bine adevărul elementar al acestei constatări și exigențe. Vechea și funesta deosebire dintre fond și formă ducea la credința că fondul oricărei concepții poate fi manifestat cu ușurință în forma unei limbi străine. Forma, se spunea, este un veșmînt. Nu este atunci o mare ispravă să dezbraci o operă de veșmîntul ei original și s-o îmbraci într-unul nou. Pentru o asemenea lucrare oricine se simțea chemat, și nu era ins, dispunînd de cunoașterea într-un anumit grad a unei limbi străine, care să nu se încumete să facă o traducere. Lucrurile ne apar astăzi într-o altă lumină. Traducătorul artist nu se oprește în fața oricărei opere străine cu încredințarea că, fiind vorba numai să-i schimbe veșmîntul, felul de a fi al acelei opere, particularitățile ei stilistice, spiritul care o însuflețește, sînt, la urma urmei, indiferente. Nu există traducător bun pentru orice fel de operă. Aparținînd domeniului întins al artei interpretării, sînt traducători care nu se pot acorda în nici un chip cu un anumit tip de opere, după cum există admirabili cîntăreți de operă italiană care nu-l pot interpreta pe Wagner sau cîntăreți de lieduri sau oratorii care eșuează la scenă.

Traducătorul trebuie să simtă o afinitate cu opera pe care o traduce, cu tipul estetic căruia această operă îi aparține. Un prieten scriitor îmi spunea odată, după ce consacrase o vreme îndelungată tălmăcirii unei mari opere a secolului al XIX-lea : „Am muncit din greu și cu plictiseală. Cartea n-a răsunat nici un moment în mine. Autorul nu m-a cîștigat ca prieten." O traducere trebuie să fie rezultatul unui act de alegere și simpatie. Traducerile indiferente și comerciale, executările unor comenzi vor fi marcate printr-o caducitate greu de acoperit. Lucrînd în acest cadru, traducătorul va fi un artist, deși el nu inventă nici subiecte, nici idei, nici sentimente, nici motivări psihologice. Toate acestea se găsesc în textul pe care îl traduce. Dar pentru toate acestea, el va găsi o expresie. Și este incontestabil un artist acela care găsește o expresie pentru un conținut spiritual, rămas nelămurit atîta timp cît nu se luminează într-un cuvînt și o construcție a limbii. După cum se știe, sonetul *Veneția* al lui Eminescu, găsit între postumele lui, este o traducere după poetul italo-german Gaetano Cerri. Este una din cercetările cele mai bogate în învățăminte urmărirea diferitelor variante care au premers forma definitivă a versiunii eminesciene. Studiul poate fi întreprins în volumul al III-lea al ediției critice a lui Perpessicius. Eminescu a lucrat la versiunea sa între 1871 și 1880, adică într-un răstimp de nouă ani. Există peste douăzeci de variante cu subvariantele lor. Ce scrupul al conștiinței literare, ce muncă uriașă ! Dar din etapă în etapă a acestui lung proces, versiunea devine mai desăvîrșită, în sensul că nici una din etapele anterioare n-ar mai putea înlocui forma finală. Rezultatul este o încorporare atît de integrală a operei străine în limba noastră, încît nimeni nu-i poate contesta valoarea unei admirabile lucrări de artă. Au existat istorici literari care au crezut că servesc memoria lui Eminescu contestînd faptul că *Veneția* este o traducere. Aceasta n-a fost însă nici părerea lui G. Ibrăileanu, nici a lui G. Călinescu, nici a lui Perpessicius. Cred că tocmai înțelegerea sonetului lui Eminescu drept ceea ce este de fapt ne poate face să apreciem mai bine vigoarea și intransigența conștiinței artistice a poetului nostru. Ce fel

de artist este un traducător? El este un artist care lucrează pe o temă dată, într-un tipar formal prestabilit. Tipul literar al unui traducător artist se apropie de acel al poeţilor epici și al virtuozilor. Nu este deci de mirare că traducătorii de mare chemare s-au recrutat mai cu seamă din această categorie de artişti. Cînd considerăm în opera lui G. Coşbuc aptitudinea epică de a porni de la teme obiective, apoi mulţimea formelor prozodice şi compoziţionale fixe, apoi darul lui de a înmlădia limba, apoi libertatea felului de a dispune de formele şi construcţiile limbii, nu ne mai mirăm că acest scriitor s-a oprit de atîtea ori în faţa unor teme ale tălmăcirii. T. Arghezi este de asemenea un poet de o rară îndemînare, un meşter suveran al limbii noastre şi îndeletnicirea artistică a traducerilor sale corespunde unei părţi însemnate din natura talentului său.

Unele din gîndurile exprimate aici pot folosi în aprecierea artistică a traducerilor. În comisia în care s-a lucrat cîtva timp la traducerea lui Shakespeare, cineva a venit odată cu versiunea românească a uneia din dramele istorice ale marelui poet englez astfel întocmită, încît, prin marele ei număr de arhaisme, traducătorul urmărea să creeze atmosfera timpului în care drama se desfăşura, culoarea ei istorică. Autorul acestei versiuni uita că Shakespeare nu intenţionează niciodată să dea culoare istorică. Aceasta este o categorie literară apărută mult mai tîrziu, în romantism. Pe Shakespeare îl interesează, chiar în aşa-zisele lui cronici, cazul uman, problema psihologică, iar nu evocarea romantică a trecutului, aşa cum vor face Walter Scott sau Victor Hugo. Arhaismele erau deci cu totul necorespunzătoare poziţiei poetice a lui Shakespeare şi nu făceau decît să îngreuneze acea receptare clară a textului care mi se pare prima condiţie, nu numai a unei traduceri, dar a oricărei alte lucrări literare. Am tradus şi eu, în anii din urmă, lunga operă autobiografică a lui Goethe, *Poezie şi adevăr*. Compusă la începutul veacului trecut, opera aceasta aparţine unui moment de consolidare a limbii literare germane. Totuşi, astăzi nu se mai scrie aşa cum scria Goethe. Periodologia lui Goethe este destul de complicată, numărul cuvintelor determinante, de pildă al adverbelor, este foarte mare.

Textul original al lui Goethe nu este prea uşor de străbătut. Trebuind să dau o versiune accesibilă publicului românesc, m-am decis uneori să secţionez perioadele originalului, să scutur unele din determinantele inutile pentru sentimentul lingvistic românesc, dar m-am străduit totuşi să păstrez forma amplă şi ritmica domoală a elocuţiei lui Goethe. Cititorii vor judeca valoarea procedării mele, citind volumele apărute.

Am străbătut în anii din urmă mai multe traduceri făcute cu artă şi fidelitate şi pe care îmi permit să le semnalez ca pe evenimente însemnate ale mişcării noastre literare: traducerile lui Al. Philippide din Lermontov, din Schiller şi Goethe, ale lui Cezar Petrescu din Şolohov, ale lui Adrian Maniu din basmele lui Puşkin şi din basmele populare ruseşti, ale lui I. Frunzetti din scriitorii picareşti spanioli ai secolului al XVI-lea şi al XVII-lea, ale lui Miron Radu Paraschivescu din Mickiewicz, ale lui Mihai Beniuc din *Cîntecul lui Igor* şi alte multe lucrări care ar merita să fie studiate de aproape. Nu pot să nu amintesc şi pe acele făcute din româneşte în alte limbi. O lucrare cu totul remarcabilă este traducerea în limba germană a poeziilor populare româneşti, făcută de Alfred M. Sperber. Oricine a citit tălmăcirile lui a trăit sentimentul descoperirii într-o ipostază nouă de viaţă a vechilor noastre doine şi cîntece bătrîneşti.

1963

ADDENDA

FORMAREA IDEII DE LITERATURĂ UNIVERSALĂ ÎN PRIMA PERIOADĂ

[II]

SHAKESPEARE ÎN ITALIA

Interesul pentru Shakespeare apare în literatura italiană cu o scurtă întîrziere față de apariția aceluiași interes la nord de Alpi. În 1765, Domenico Valentin traduce *Iulius Cezar*. Întocmai ca în Franța, întocmai ca în Germania, cercurile literare manifestau tendința de a scutura apăsarea regulilor clasice. Mulți critici și esteticieni ai vremii, comparînd tragedia antică și modernă, înțeleg că aceasta din urmă, răspunzînd unor condiții noi, este în dreptul ei de a nu se mai supune vechilor reguli. Încă din 1735, Pier Jacopo Martello scrie, în acest sens, *Diallogo della tragedia antica e moderna,* care, după ani, i se asociază [lui] Gravina cu a sa *Della ragion poetica,* 1708 și *Della tragedia,* 1715 (cf. E. Reich, *Gravina als Aesthetiker,* 1880). Italienii iau parte la mișcarea anticlasică a elvețienilor. Calepio, un prieten al lui Bodmer, duce cu acesta o corespondență al cărei rezultat se cristalizează în *Il paragone della poesia tragica d'Italia con quella di Francia,* publicată la Zürich în 1732, urmată de extrasele în limba germană pe care Bodmer le publică sub titlul *Critische Briefe, Auszüge aus Herrn Graf von Calepio's Abhandlung von der Tragödie,* Zürich, 1740, o publicație care a exercitat o anumită înrîurire asupra lui Gottsched și Lessing (cf. F. Breitmaier, *Geschichte der poetischen Theorien und Kritik von den Diskursen der Maler bis*

auf Lessing, 1888). Trăgînd oarecum concluziile asupra întregii dezbateri, Carlo Goldoni adăuga o prefaţă comediei sale *I Malcontenti*, în care exprimă părerea că Shakespeare, ca şi poeţii Spaniei, au avut dreptate eliberîndu-se de regula unităţilor de timp şi de loc ; acestea limitează fantezia poeţilor şi-i împiedică „să dilateze acţiunea... pînă la întreaga consumare a faptelor istorice sau fabuloase" cuprinse în subiectele lor. Criticile antishakespeariene ale lui Voltaire nu puteau rămîne nerelevate în Italia. Le răspunde Giuseppe Baretti în 1777, într-o scriere publicată la Paris şi Londra, *Discours sur Shakespeare et sur Monsieur de Voltaire*, cu concluzii favorabile poetului englez.

Încă din acest moment se formează deci opoziţia de opinii care va domina luptele literare ale Italiei pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea. De o parte, adepţii sistemului clasic, care au avantajul de a avea în fruntea lor pe cel mai mare poet tragic al vremii, pe Alfieri. Acesta, deşi mare luptător pentru libertate, nu secondează şi mişcarea în favoarea libertăţilor artistice. Într-o generaţie următoare, solidaritatea poziţiilor se precizează. De o parte, partizanii clasicismului, oameni cu opinii conservatoare, susţinători ai stăpînirii austriace în nordul Italiei, grupaţi în jurul revistei *La Biblioteca italiana* (1816 şi urm.), dată la lumină de Giuseppe Acerbi ; de altă parte, romanticii şi liberalii adunaţi la revista *Il Conciliatore* (1818—1819). Din rîndul acestora din urmă se desprinde Giovanni Berchet care dă *Lettera semiseria di Crisostomo* (1816), manifestul romantismului italian. Interesul pentru literaturile anticlasice ale Nordului devenise atît de puternic, încît el se putea infiltra chiar în publicaţiile unde ne aşteptăm mai puţin să întîmpinăm manifestarea lui. Astfel, *La Biblioteca Italiana* publică în 1816 articolul Doamnei de Staël, *Sulla maniera e l'utilità delle traduzioni*, în care este recomandat studiul literaturilor din Nord. Contribuţia Doamnei de Staël însufleţeşte zelul traducătorilor şi criticilor, o mişcare de care profită mai întîi gloria lui Shakespeare. Unităţile clasice

franceze şi puritatea genurilor sînt din nou discutate ; dar dacă A. Manzoni în *Lettre à M. C.*[1] *sur l'unité de temps et de lieu dans la tragédie* (scrisă în 1819, publicată de Fauriel în 1823) se pronunţă pentru puritatea genurilor dramatice, singură în stare să nu compromită „unitatea impresiei, necesară pentru a produce emoţia şi simpatia", aşa cum se întîmplă în dramele shakespeariene, unde comicul se amestecă uneori în chip destul de supărător cu evenimentele serioase, tot Manzoni va trebui să recunoască în Shakespeare „gradul cel mai înalt" al tragediei istorice. Unităţile nu-şi găsesc un apărător în Manzoni. Analizînd tragedia *Richard al II-lea* a lui Shakespeare, Manzoni este de părere că încălcarea unităţilor în drama istorică este cu totul potrivită înfăţişării întregii ei complexităţi. Multe documente ale cultului shakespearian apar în vremea aceasta în Italia. Le putem întîlni în operele lui Ermes Visconti, ca, de pildă, în *Dialogul asupra unităţilor*, publicat în *Il Conciliatore*, în 1819, unde Shakespeare este prezentat drept cel mai mare poet dramatic al lumii, sau în unele din articolele critice ale lui Silvio Pellico, principalul redactor al revistei susamintite, căpetenie a şcolii romantice, autor de tragedii cu subiecte împrumutate evului mediu, luptător pentru independenţă naţională şi victimă a absolutismului austriac în Italia, în ale cărui închisori trăieşte un deceniu întreg.

Numele lui Shakespeare, cunoaşterea şi propagarea operei, ba chiar cultul ce i se consacră, apar deci în Italia cu o funcţiune estetică asemănătoare cu aceea împlinită în Franţa şi Germania şi într-o asociaţie, devenită mai evidentă ca în aceste două ţări, cu luptele sociale şi politice ale libertăţii. Romantismul shakespearizant în Italia este nu numai o mişcare literară, dar şi un partid politic.

---

[1] Acest M. C. este francezul Chauvet care publicase în *Lycee français* un articol asupra unităţilor, căruia îi răspunde acum Manzoni.

5. DESCOPERIREA DOMENIULUI NORDIC ÎN FRANȚA [ȘI ITALIA]

Bătălia pentru Shakespeare face parte dintr-o mișcare literară mai largă în țările din apusul Europei, și anume din mișcarea pentru anexarea întregului domeniu al literaturilor nordice, în primul rînd al literaturii engleze, prin care orizontul literar dobîndește o extindere necunoscută clasicilor și epigonilor acestora. Vom urmări această mișcare mai întîi în literatura franceză, folosind rezultatele lui Joseph Texte : *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire,* 1895, ed. II-a, 1909.

Secolul al XVII-lea, secolul clasicismului, nu numai că nu era deloc informat asupra Angliei, dar nutrea împotriva ei prejudecățile determinate de revoluția antimonarhică și puritană a lui Cromwell cu toate cruzimile ei. În 1654, un iezuit francez, p[ărintele] Coulon, publicînd un ghid pentru călătorii în Anglia *(Le fidèle conducteur pour le voyage d'Angleterre),* face următoarele considerații : „Anglia a fost altădată țara îngerilor și a sfinților și este astăzi infernul demonilor și paricizilor“ (Texte, p. 5). Ludovic al XIV-lea cerînd într-o zi ambasadorului său în Anglia, contele de Comminges, o relație asupra stării științelor și artelor în această țară, ambasadorul a răspuns : „Se pare că științele și artele părăsesc uneori o țară pentru a merge să onoreze o alta. Astăzi, ele au trecut în Franța și, dacă au mai rămas aici unele din vestigiile lor, ele nu se mai găsesc decît în memoria lui Bacon, a lui Morus, a lui Buchanan și, în ultimele secole, a unui oarecare Miltonius, care, prin scrierile lui primejdioase, a devenit mai infam decît călăii și asasinii regelui lor“ (Texte, p. 16). În această însemnare, determinată de resentimentul politic provocat de execuția lui Carol I, lacunele informației nu sînt egalate decît de ignorarea cronologiei.

Totuși, în ciuda neștiinței în care se închide Franța absolutistă și catolică, cîteva căi de comunicație se deschid între această țară și Anglia. Unii francezi, obligați, prin compromiterea lor politică în patrie, să se refugieze dincolo de Canalul Mînecii, fac descoperirea Angliei. Acesta este, de pildă, cazul lui Saint-Évremond, care, în scrisorile literare pe care le trimite prietenilor de la Paris, aduce un prim ecou al mișcării literare engleze. Saint-Évremond nu-l numește pe Shakespeare, dar cunoaște cîteva din lucrările pentru teatru ale lui Ben Jonson, ca și alte piese ale repertoriului englez, în care descoperă o varietate nouă a frumosului literar. În aceste împrejurări, Saint-Évremond face descoperirea relativității gustului literar și înțelege absurditatea tendinței de a judeca totul după singurele criterii franceze. Discutînd într-un rînd o tragedie franceză *(Dissertation sur Alexandre),* Saint-Évremond scrie : „Unul din marile neajunsuri ale națiunii noastre este acela de a reduce totul la ea pînă într-acolo încît numim străini în propria lor țară pe acei care n-au aerul și deprinderile noastre. De aici provine învinuirea ce ni se face, și anume că nu știm să stimăm lucrurile decît prin raportul pe care-l au cu noi.“

Saint-Évremond este deci unul din francezii secolului al XVII-lea al cărui orizont literar se deschide mult față de îngustimea obișnuită a timpului său. Dealtfel, cîștigurile lui Saint-Évremond sînt mai mult de valoare principială, deoarece cunoștințele lui concrete în legătură cu literaturile străine rămîn destul de sărace. În aceeași vreme, se produce un eveniment politic menit să contribuie în chip substanțial la extinderea orizontului literar al Franței clasice. În 1685, Ludovic al XIV-lea revocă Edictul din Nantes, care autorizase, începînd de la sfîrșitul secolului anterior, cultul protestant în Franța. O mulțime de francezi, aparținînd mai cu seamă clasei burgheze, părăsesc Franța și-și caută un refugiu în țările protestante ale Nordului, în Anglia, în Olanda, în Germania. Emigrația în Anglia devine numeroasă mai cu seamă după „glorioasa revoluție“ din 1688, cînd Wilhelm al III-lea de Orania, Stathalterul Țărilor-de-Jos, devine rege al Angliei. Joseph Texte a studiat, în cartea lui, întinsa acțiune de popularizare a literaturii engleze prin traducerile, prin articolele critice, prin revistele publicate în străinătate de către protestanți. Nu putem urmări pe Texte în analiza tuturor acestor publicații. Ne

mărginim să observăm că, în titlurile lor, apar uneori cuvinte caracteristice, ca, de pildă, în titlul *Bibliothèque raisonée des savants de l'Europe* sau *Bibliothèque universelle* sau *Nouvelles de la République de lettres*, titluri care arată că *Europa, universalul, republica literelor* deveniseră realități morale. Cosmopolitismul tindea să înlocuiască clasicismul, iar acest cosmopolitism era protestant, antiabsolutist, libertar, revoluționar și burghez.

Din întreaga mișcare de asimilare a culturilor din Nord, condusă de cercurile protestante, dar reprezentate nu numai de acestea, se desprind curînd două contribuții de seamă. Una este a elvețianului Béat de Muralt, autorul lucrării *Lettres sur les Anglais et les Français*, 1725. Muralt cunoaște și el fenomenul închiderii în propria lor formulă a francezilor din timpul său. Ceea ce este însă mai cu seamă interesant în cartea lui Muralt este încercarea lui, prima care se făcea pe continent, de a descrie particularitățile psihologiei englezilor, uneori în opoziție cu ale francezilor. Muralt vorbește deci despre seriozitatea englezilor, despre individualismul lor, despre calmul, despre *humour*-ul lor, despre puterea caracterelor, despre nevoia lor de libertate, despre curiozitarea lor științifică. Pentru a întrebuința o expresie care a apărut mult mai tîrziu, dar care exprimă bine felul problemei puse de Muralt, putem spune că acesta dă prima încercare continentală de definire a *specificului național* englez. Europa va trebui să mai aștepte două secole și mai bine pînă la apariția așa-zisei *psihologii a popoarelor*. Dar chiar mai înainte de constituirea științifică a acestei discipline, călătorii epocilor anterioare au dat interesante schițe de psihologie etnică. Béat de Muralt este unul din primii scriitori care au călătorit cu acest interes. Este evident că așa-zisul specific național nu reprezintă o constantă absolută și că popoarele nu s-au caracterizat totdeauna, în oricare moment al istoriei lor, prin același grup de însușiri sufletești. Portretul englezului în opera lui Muralt înfățișează deci pe englezul veacului al XVIII-lea, în epoca ascensiunii burgheziei și din perspectiva unui continental pentru care multe din cîștigurile sociale

și politice ale Angliei rămîneau încă un obiect al aspirației.

Lui Béat de Muralt i se asociază, chiar din Franța, abatele Prévost, care, intrînd în conflict cu biserica, este nevoit să se refugieze de două ori în Anglia, unde rămîne de fiecare dată mai mulți ani. Impresiile engleze ale lui Prévost intră în sinteza unor narațiuni romanțioase, *Mémoires et aventures d'un homme de qualité* și *Le philosophe anglais ou Histoire de Monsieur Cleveland, fils naturel de Cromwell* (1732—1739). Prévost este conștient de prejudecățile francezilor din vremea sa, prin care aceștia sînt înclinați „să se prefere cu trufie tuturor celorlalte popoare ale lumii". *Memoriile* își propun să risipească aceste prejudecăți, zugrăvind moravurile engleze, cu simpatie pentru ele, aducînd ecouri pozitive din viața literară a Angliei, pe care pare a o cunoaște mai bine decît oricare dintre contemporanii lui francezi, deoarece citează și pare a fi citit pe Milton, pe Spenser, pe Addison, pe Thomson, pe Shakespeare, pe Dryden, pe Otway, pe Congreve, pe Farquhar. Dar mai cu seamă, ceea ce îl încîntă pe Prévost este democrația engleză. „Ce lecție este să vezi, scrie el într-un rînd, să vezi într-o cafenea pe un lord, un baronet, un cizmar, un croitor, un negustor de vinuri și alți oameni din aceeași categorie" așezați la aceeași masă și discutînd despre treburile publice... „Nu există, adaugă Prévost, o altă țară unde să se găsească atîta rectitudine, atîta umanitate, idei atît de juste asupra onoarei, înțelepciunii și fericirii, ca printre englezi. Iubirea binelui public, gustul pentru științele temeinice, oroarea de sclavie și de adulație sînt virtuți aproape naturale la aceste popoare fericite" (Texte, p. 57—58). Portretul este poate idealizat, dar el nu este mai puțin caracteristic pentru năzuințele franceze ale vremii. În cealaltă operă a sa, în *Histoire de Monsieur Cleveland*, imensă narațiune în două volume, este povestită o întîmplare din vremea lui Cromwell și a lui Carol al II-lea, în care eroul, filozoful Cleveland, bîntuit de mari nenorociri, obligat să se refugieze în pustietățile Americii, unde indigenii îi masacrează prietenii și fami-

lia, chinuit de propria lui melancolie, renumitul *spleen* englez, izbuteşte totuşi să se comporte ca un filozof şi ca un practic (vezi profesia de credinţă a lui Prévost, în *Etude sur Prévost*[1], în *Études critiques*, t. III). Pentru a răspîndi cunoştinţele asupra Angliei, Prévost publică, între 1733 şi 1740, revista *Le Pour et le Contre*, întins repertoriu de informaţii engleze, îmbogăţite prin pagini antologice.

Iată deci că, în 1734, cînd apar *Scrisorile engleze* ale lui Voltaire, orizontul cultural al Franţei începuse să se deschidă asupra Angliei prin contribuţii destul de însemnate. Voltaire îşi asuma meritul de a fi vorbit cel dintîi francezilor despre englezi, aşa cum arată în scrisoarea către Horace Walpole, reprodusă şi de noi mai sus. În realitate, perspectiva engleză nu încetase să se îmbogăţească din momentul în care este deschisă prin opera publicistică a protestanţilor. Cercetarea lui Joseph Texte are meritul de a fi restabilit aceste fapte. Ea reduce, de asemenea, însemnătatea contribuţiei lui Voltaire. Are aceasta cel puţin meritul de a fi adus francezilor informaţii mai sigure sau mai noi ? Texte arată că Voltaire cunoştea destul de puţin literatura cea mai nouă a Angliei, că informaţiile sale sînt adeseori eronate, că traducerile lui adaugă originalelor engleze accente cu totul străine de spiritul lor autentic. Valoarea operei lui Voltaire stă mai puţin în adevărul tabloului literaturii engleze din vremea lui, cît în faptul de a fi sporit gustul de a o cunoaşte. Pe de altă parte, *Scrisorile engleze* trebuiesc înţelese mai mult decît ca o operă de informaţie, ca o lucrare militantă, ca un pamflet adresat stărilor politice şi sociale ale Franţei contemporane. În aceste din urmă direcţii, opera lui Voltaire a dat rezultate remarcabile. Curiozitatea pentru cultura engleză creşte în mari proporţii după 1790. Cunoaşterea operelor engleze în Franţa obţine curînd, în scrierile lui J.-J. Rousseau, unul din rezultatele ei cele mai remarcabile.

Culegem aici cîteva date asupra asimilării scriitorilor englezi în literatura franceză a secolului al XVIII-lea :

[1] *L'Abbé Prévost*, studiu de Brunetière (n. ed.)

Pope este cunoscut mai întîi în Franţa prin al său *Essay on man*, a cărui primă parte apare în 1732. Abatele Du Resnel o traduce încă în 1736, sub titlul *Essai sur l'homme*. Voltaire pare a fi colaborat la această traducere (scrisoare către Thibouville, 2 febr. 1769). A urmat o serie de alte traduceri, amintite de Texte (p. 138). Voltaire se lasă inspirat de poemul filozofic al lui Pope în propriul său *Poème sur la loi naturelle* (1752). Legea morală nu trebuie căutată în afară de noi în prescripţiile religiei ; ea poate fi găsită, depusă de natură, în propriul nostru suflet. *Poemul asupra legii naturale* începe printr-un elogiu al lui Pope. Poemul este dedicat Margravei de Bayreuth, sora lui Frederic al II-lea. Poetul îşi aminteşte discuţiile duse cu această înaltă doamnă asupra lui Horaţiu şi Boileau. Există în aceşti autori unele preocupări morale, dar încununarea acestora se află în Pope, care a descoperit legea morală în om şi a făcut arta versurilor utilă genului uman :

Quelques traits échappés d'une utile morale
Dans leur piquants écrits brillent par intervalles ;
Mais Pope approfondit ce qu'ils ont effleuré,
D'un esprit plus hardi, d'un pas plus assuré,
Il porta le flambeau dans l'abîme de l'être,
Et l'homme avec lui seul apprit à se connaître.
L'art quelque fois frivole et quelques fois divin
L'art des vers est, dans Pope, utile au genre humain.

Legea morală, derivată din deismul lui Pope, este *instinctul inimii, l'instinct du coeur*, al lui J.-J. Rousseau. Cînd, în legătură cu poemul lui Pope, se ridică protestele lui Crousaz, nerămase, dealtfel, fără replică, Rousseau intervine în polemică. În scrisoarea Juliei către iubitul ei, către Saint-Preux (*La Nouvelle Héloïse*, II P. Lettre XVIII) este intercalat un scurt pasaj împotriva lui Crousaz[1] şi pentru admirabilul Pope : „Domnul de Crousaz a publicat

[1] Cartea lui Crousaz, un pastor protestant elveţian de la Lausanne, poartă titlul : *Examen de l'Essai de M. Pope sur l'homme*, 1737.

de curînd o critică a *Epistolelor* lui Pope, pe care am citit-o cu plictiseală. Nu știu care din cei doi autori are dreptate; dar știu că lucrarea domnului de Crousaz nu va determina pe nimeni la o faptă bună și că nu există ceva bun în lumea asta pe care să nu te simți îndemnat a-l face după ce ai citit cartea lui Pope. N-am altă metodă pentru a judeca valoarea lecturilor mele decît aceea de a sonda dispozițiile în care aceste lecturi îmi lasă sufletul, și nu-mi închipui ce bunătate poate avea o carte care nu-și conduce pe cititorii ei către bine." Nu se putea exprima mai clar adeziunea autorului la morala lui Pope, întemeiată în întregime pe instinctul moral al omului, pe legea naturală. Concepția *Noii Heloïse* este bazată pe această morală de-a lungul întregii narațiuni care face să se înfrunte morala naturală a oamenilor de bine, care găsesc în sentimentele lor aprinse și curate norma lor călăuzitoare, cu morala convențională, rezultată din prejudecăți de clasă. Aceasta din urmă, reprezentată prin domnul d'Etanges, tatăl Juliei, ruinează fericirea acesteia și a lui Saint-Preux, tînără pereche sensibilă și virtuoasă, cărora li se adaugă, cu aceleași dispoziții, lordul Edouard Bomston, un englez pătruns de toate îndemnurile nobile ale eticienilor insulari.

Traducerile din Pope nu se reduc la *Eseul asupra omului*. Încă din 1730, abatele du Resnel dăduse și versiunea franceză a *Eseului asupra criticii*, după ce aceeași operă ispitise și pe alți traducători. S-a tradus și imitat de asemenea *Epistola Heloïsei* către Abélard.

Notă asupra lui Béat Louis Muralt

Revin asupra lui Béat Louis Muralt, asupra căruia găsesc detalii în Victor Klemperer: *Geschichte der französischen Literatur im 18. Jahrhundert*, Bd. I, *Das Jahrhundert Voltaires*, Berlin, 1954, p. 136 și urm.

Muralt, născut în 1665, făcea parte dintr-o familie protestantă din Berna. A fost un timp ofițer francez, ca și tatăl său. Părăsește armata și în 1694—1695 trăiește la Londra. Mai tîrziu se înapoiază în Elveția. Scrierea *Lettres sur les Anglais et les Français* este scrisă în bună parte în timpul șederii autorului la Londra și oglindește deci Anglia la finele secolului al XVII-lea. Cartea, tipărită

în 1725, este o încercare de a corecta imaginea franceză asupra Angliei, așa cum se formase în secolul clasic. Unele defecte destul de grave ale caracterului englez sînt confirmate de Muralt, de pildă o anumită ferocitate, evidentă în plăcerea încercată de publicul englez la spectacolul execuțiilor capitale; o grosolănie a gustului manifestă în teatru. Muralt relevă încă felul provocator al delincvenților, moda sinuciderilor, odioasa apariție a bocitoarelor la înmormîntări, consumul exagerat de băuturi alcoolice, detașarea, indulgența față de hoție, indiferență față de starea nenorocită a deținuților pentru datorii, lăsați să moară în închisori, lipsa de scrupul a umorului englez în comediile cele mai apreciate, unde adeseori virtutea este făcută ridicolă și vițiul agreabil, dar mai cu seamă trufia națională engleză.

Tabloul este însă *compensat* — cum observă Klemperer — mai întîi prin arătarea felului în care chiar însușirile negative dau uneori rezultate pozitive. Ferocitatea, sălbăticia explică dorința de libertate a englezilor, impaciența lor față de orice formă a înlănțuirii, fie că aceasta provine din prejudecăți, din vechi tradiții. Englezul nu se conduce decît de *bunul-simț (de bon sens)*, n-are trufia de clasă a francezilor. Conflictele nu sînt rezolvate prin dueluri, ci prin lupta de box pe care un om din nobilime nu crede că este sub demnitatea sa s-o angajeze chiar cu un om din popor. Orice om are o demnitate personală și faptul acesta colorează întreaga viață de stat. Bunul-simț colorează felul de a se exprima al englezilor, simplu și natural, opus oricărei vorbării. Aceeași însușire explică progresele engleze în științe, după cum asprimea naturală a caracterului stă la originea stăruinței în muncă, a ororii încercate în fața inactivității, a puterii pasiunilor. Anglia ar fi deci „țară a pasiunilor și a catastrofelor", o împrejurare despre care mărturisesc compunerile ei dramatice, de pildă acele ale lui Shakespeare. Englezii ar fi oamenii extremităților, dar Muralt recunoaște aici o tărie a caracterelor pe care o admiră. Relațiile sociale sînt mai comode și mai agreabile în Franța; sînt însă orientate către conformism, către galanterie, către automatizare. Francezii nu sînt individualități, ci membri ai națiunii lor; în timp

ce orice englez este un om pe seama sa și națiunea este suma individualităților engleze. Orgoliul englez este totdeauna acela al unui om original și puternic; orgoliul francez este al națiunii întregi, care tinde să-și impună în chip universal norma ei.[1]

În rezumat, Muralt este poate primul pictor al individualismului englez, în fond al burgheziei engleze extrase din deasa rețea de prescripții, de interdicții, de etichete, ale culturii aristocratice a absolutismului. Anglia făcuse prima ei revoluție burgheză, în timp ce Franța trăia încă în vechile forme ale culturii ei nobiliare. Muralt, fostul ofițer francez, cunoscător al curții de la Versailles, unde slujise într-un rînd, vede Anglia din perspectiva franceză, dar cu simpatia pe care o explică libertatea lui de elvețian față de mediul în care trăise un timp.

DANIEL DE FOE

Mă înapoiez la influența scriitorilor englezi în Franța secolului al XVIII-lea. Cîteva note despre Daniel de Foe. Romanul acestuia, *Robinson Crusoe*, apărut în 1719, și-a găsit îndată traducători și imitatori în toate țările Europei. În Franța este tradus îndată după apariție, în 1720, și devine repede popular. Călătoriile dincolo de ocean, începute încă din secolele Renașterii, vorbeau puternic imaginațiilor. Descoperirea unei alte umanități decît a noastră extinsese enorm orizontul spiritual al oamenilor. Perspectiva asupra unei lumi deosebite crease sentimentul relativității civilizațiilor și criterii noi de apreciere a moralității noastre în comparație cu aceea mai pură a societăților primitive ale altor continente. Nu sîntem deci singura civilizație posibilă și nici nu sîntem cea mai bună. Este absurd să ne propunem ca exemplu; avem mai degrabă să învățăm de la alții. Cînd privim civilizația noastră cu ochii neprevenițí ai unui om dintr-o regiune îndepărtată sau cu acei ai unui primitiv, observăm îndată

[1] Considerații asupra caracterului englez, cu citarea lui Muralt, în J.-J. Rousseau, *Lettre à M. d'Alembert*, p. 88—89 (în *Le contrat social*, Garnier).

ciudățenia și absurditatea moravurilor și ideilor noastre, ba chiar și imoralitatea lor. Din perspectiva noilor lumi descoperite peste oceane, civilizația noastră apărea ca o lume pe dos. De fapt, „lumea pe dos", *die verkehrte Welt*, este un topos pe care E. R. Curtius (*Europaische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, p. 102) îl identifică încă din literatura latină a evului mediu — și de atunci de nenumărate ori. O poezie din *Carmina burana* vorbește despre o lume în care vitele vorbesc, boii sînt înjugați în urma carului, coloanele sînt așezate cu capitelul la pămînt, ignoranții au devenit preoți. Motivul „lumii pe dos" a fost un procedeu al poeziei satirice. Dar ipoteza „lumii pe dos" a căpătat o consistență mai mare odată cu ecourile noilor călătorii, prin care revelația unor orînduiri mai drepte puteau pune în lumină limpede absurditatea propriilor noastre orînduiri. Așa procedează, de pildă, Thomas Morus în *Utopia* sa, descrierea unei insule îndepărtate care arată tot ce lipsește Angliei secolului al XVI-lea. Cînd nu este făcut să călătorească un european în insule îndepărtate, ca Hytlodeus al lui Morus, este făcut să vină un străin exotic pentru a privi și critica regiunile noastre; metoda a fost folosită de Montaigne (*Essai sur les Canibals*), Montesquieu (*Les lettres persannes*), Voltaire (*L'Ingénu*) etc. Era firesc ca sentimentul relativității civilizațiilor și critica socială să găsească în Anglia prima ei formă deoarece navigația și comerțul englez sînt [ocupații] dintre cele mai timpurii și au rămas dintre cele mai statornice. Ibericii i-au precedat cu puțin pe englezi, dar activitatea peste mări a celor dintîi s-a oprit mai devreme.

În afară de acest rezultat al călătoriilor engleze, s-a mai ivit încă unul: apariția caracterelor puternice, capabile să se descurce, să refacă civilizația în jurul lor, chiar în împrejurările vitrege ale regiunilor celor mai îndepărtate și mai primitive. Este ceea ce izbutește Robinson Crusoe, eroul lui De Foe. Bărbăția, calmul, ingeniozitatea, îndemînarea, soliditatea bunelor deprinderi completau idealul unei epoci individualiste. Omul poate să-și croiască singur soarta. El n-are mai multe nevoi decît poate să-i apară într-o insulă singuratică, în afară de influența oricărei societăți. Facultățile omului, fără nici un alt aju-

tor decît acelea pe care i le pune natura la dispoziţie, sînt suficiente pentru a satisface trebuinţele omului. Aventura lui Robinson Crusoe dovedea aceste principii.

Individualismul burghez al secolului al XVIII-lea aprecia exemplul lui Robinson. Trebuia să-l aprecieze şi începutul aceluiaşi curent social în Franţa. Împrejurarea apare nu numai în favoarea cu care este primită traducerea cărţii lui De Foe, dar şi în influenţa obţinută de ea asupra scriitorilor. Texte observă: „A devenit o tradiţie pentru romancierii secolului al XVIII-lea de a-şi face eroii lor să locuiască cîtva timp într-o insulă solitară" *(op. cit.*, p. 151). Şi dă ca exemplu pe abatele Prévost, care în *Histoire de Cleveland* ne înfăţişează un filozof mizantrop şi singuratic, prietenul eroului său. J.-J. Rousseau în *La Nouvelle Héloïse* înfăţişează şi el pe eroul său în această postură, cea mai perfectă pentru evaluările individualismului. Saint-Preux, după decepţia suferită prin eşuarea iubirii sale pentru Julie, călătoreşte în America şi descoperă acolo, observînd exploatarea indigenilor, cruzimea războaielor pe mări, viţiile lumii pe care o părăsise. Într-un rînd, Saint-Preux ajunge într-o insulă pustie, care i se pare un loc admirabil al păcii şi nevinovăţiei. În scrisoarea către doamna d'Orbe, Saint-Preux scrie (IV, 3): „Am stat trei luni într-o insulă pustie şi desfătătoare, dulce şi mişcătoare imagine a frumuseţii antice a naturii, aşezată la capătul lumii pentru a oferi un azil inocenţei şi iubirii persecutate." În această insulă se adăposteşte deci o decepţie .o inimă rănită şi mizantropică, dar această inimă este capabilă de bărbăţie. Ajungînd într-o altă insulă, Saint-Preux reface experienţa lui Robinson: „Am ajuns într-o altă insulă, pustie şi aceasta, mai necunoscută şi mai fermecătoare decît cea dintîi... Am fost poate singurul care nu s-a lăsat înspăimîntat de un exil atît de dulce; nu sînt pretutindeni în exil? În acest loc de delicii şi de spaimă am văzut ce poate face îndemînarea omenească pentru a scoate pe omul civilizat dintr-o singurătate în care nimic nu-i lipseşte şi a-l cufunda iarăşi într-o prăpastie de noi nevoi." Povestirea lui Saint-Preux este rezumativă şi aluzivă. Este probabil deci că, în a doua insulă pustie în care ajunge, cu puţini tovarăşi, Saint-Preux a

descoperit puterea individualităţii omeneşti, dar şi ce devin cuceririle simple şi drepte ale acesteia atunci cînd se difuzează într-un grup omenesc, chiar într-unul redus Saint-Preux a trăit deci o nouă decepţie. Altfel, de ce ar fi părăsit insula în care ar fi putut trăi ca un om fericit?

Trebuie limitată deci puterea societăţii asupra omului. Acesta, în epoca formaţiei lui, trebuie sustras acţiunii corupătoare a societăţii; trebuie pus să primească numai lecţiile naturii, sub îndrumarea unui pedagog. Este programul educaţiei lui *Émile*. Jean-Jacques se opreşte să-i comunice învăţătura cărţilor. „Urăsc cărţile", exclamă educatorul, totuşi cu excepţia uneia singure. Această singură carte folositoare, în prima epocă a formaţiei lui Émile, este *Robinson Crusoe*. „Robinson Crusoe în insula lui, lipsit de ajutorul semenilor şi de uneltele meşteşugurilor, izbutind totuşi să se hrănească, să se conserve şi chiar să-şi procure o anumită bunăstare, iată o temă interesantă pentru toate vîrstele... Această stare recunosc că nu este a omului social şi este evident că nu trebuie să rămînă a lui Émile; dar după această stare trebuie el să aprecieze pe toate celelalte. Cel mai sigur mijloc de a te ridica deasupra prejudecăţilor şi de a-ţi pune gîndurile de acord cu adevăratele raporturi dintre lucruri este de a te închipui în situaţia unui om izolat şi de a-ţi face în orice împrejurare ideea pe care acest om şi-ar face-o cugetînd la folosul lui." Rousseau vrea deci să salveze natura în omul social. Robinson Crusoe este pentru el un *memento*.

GEORGE LILLO

Vechea tragedie aducea în scenă eroi, regi, persoane din nobilime. Marile conflicte zguduitoare nu pot avea loc decît în sufletele auguste ale indivizilor din clasele înalte? Iată un principiu nezguduit al clasicismului, care nu admitea poporul decît în comedii. Înălţarea clasei burgheze în Anglia şi noua conştiinţă de sine pe care o dobîndeşte îi creează îndreptăţirea de a se vedea reprezentată în conflictele ei mai grave. Este punctul de vedere al lui George Lillo care, după mai multe lucrări neajunse

la notorietate, creează noua dramă burgheză în *Neguțătorul din Londra*, 1731. Răsunetul acesteia a fost imens, nu numai în Anglia, dar și pe continent. Drama burgheză devine un gen literar pe care îl ilustrează Lessing în Germania cu *Miss Sara Sampson*, Diderot în Franța cu *Le Père de famille* și *Le Fils naturel*. Drama lui Lillo înfățișa pe un tînăr negustor, George Barnwell, care, sedus de o tînără curtezană, delapidează sume aparținînd patronului său, fură și ucide pentru a le pune la loc și sfîrșește la spînzurătoare. Lucrarea pare astăzi o melodramă insuportabilă, dar ea a avut, la vremea ei, un răsunet adînc și foarte general. Texte *(op. cit.*, p. 160) citează pe actorul Ross care, în *Memoriile* sale,povestește cum, interpretînd rolul lui Barnwell, un tînăr din sală a fost cuprins de un acces de nebunie, deoarece întîmplările de pe scenă îi aduceau în față evenimente personale, nimănui mărturisite. Mai tîrziu, tînărul și-a redobîndit rațiunea și a intrat pe căile drepte, iar Ross primea în fiecare an un dar de bani de la onestul negustor care-i rămăsese îndatorat cu moralitatea recucerită a vieții lui.

Texte face presupunerea că figura lui George Barnwell și felul conflictului lui au putut avea o influență asupra lui Prévost, care văzuse drama lui Lillo la Londra și, mai tîrziu, a vorbit despre ea și a reprodus cîteva din scenele ei în *Le Pour et le Contre*. Cavalerul Des Grieux, în *Manon Lescaut*, este un fel de George Barnwell. Mai multă înrîurire a avut însă drama lui Lillo asupra filozofilor care vorbesc în numele burgheziei. J.-J. Rousseau nu mai este deloc de acord cu tragedia clasicilor, între altele pentru motivul că aduce în scenă personaje și conflicte fără nici o valoare moralizatoare pentru omul simplu din popor. „Tragedia ne prezintă tirani și eroi, scrie Rousseau în *Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles* (în vol. *Le Contract social*, Garnier, p. 217). Ce ne interesează tiranii și eroii ? Sîntem sau putem noi deveni unul dintre ei ? Tragedia ne va provoca o admirație zadarnică pentru putere și măreție. Dar la ce ne slujește aceasta ? Putem deveni mai mari sau mai puternici (pentru că asistăm la tragedii) ? Ce folos putem avea din faptul de a studia pe scenă datoriile regilor dacă nu luăm seama să împlinim pe ale noastre ? Stearpa admirație a virtuților teatrale poate să ne despăgubească de lipsa virtuților simple și modeste, proprii bunului cetățean ?“ Nici comedia clasică nu este mai favorabil prețuită de Rousseau. Faptul că buna-credință este ironizată și că vițiul triumfă adeseori în comedii le face tot atît de primejdioase pentru educația publică. „Platon izgonea pe Homer din republica sa, exclamă Rousseau, și noi să suportăm pe Molière într-a noastră ?“ Considerații speciale sînt consacrate, în *Scrisoarea către d'Alembert*, lui Racine, despre care ni se spune : „N-am o idee mai bună despre eroii lui Racine, despre acești eroi atît de împodobiți, atît de dulcegi, atît de delicați, care, sub înfățișarea curajului și a virtuții, nu ne prezintă decît modelul unor tineri dedați galanteriei, moleșelii, amorului, adică tuturor sentimentelor capabile să efemineze pe om și să-i slăbească înclinarea pentru adevăratele lui îndatoriri“. Dar dacă Rousseau este atît de sever pentru repertoriul clasic, el semnalează o piesă nouă „a cărei morală atinge mai direct scopul ei decît orice piesă franceză“. Este *Neguțătorul din Londra* al lui Lillo, pe care Rousseau o cunoaște în traducerea genevezului Clément, din 1751.

Impresia produsă de „tragedia burgheză“ a lui Lillo determină în Franța mai multe prelucrări ale motivului : o epistolă în versuri a lui Dorat *(Lettre de Barnevelt dans la prison à Truman, son ami*, 1764), un roman al Doamnei de Beaumont, *Lettres du marquis de Roselle*, o comedie de Anseaume : *L'école de la jeunesse ou le Barnevelt français*, 1765, o dramă de Sebastien Mercier : *Jenneval ou le Barnevelt français*, 1769 (Texte, *op. cit.*, p. 169). Sébastien Mercier a fost unul din adversarii cei mai hotărîți ai sistemului clasic francez în dramă (v. *Du théâtre ou Nouvel essai sur l'art dramatique*, 1773) și prelucrarea la care supune motivul lui Lillo, dealtfel cu o modificare a finalului, stă pe linia ideilor sale.

În timp ce se desfășoară această mișcare de idei, Diderot, care este desigur cel mai de seamă teoretician al dramei burgheze, protestează la rîndu-i împotriva prejudecății de clasă care stă la baza tragediei franceze. Ca și Rousseau, Diderot este împotriva aducerii pe scena tragică a singurelor clase nobiliare. „Un inconvenient comun,

scrie Diderot (în *Discours sur la poésie dramatique)*, stă în faptul că printr-o venerație ridicolă pentru anumite condiții (adică anumite *clase ale societății, n.n.)* acestea sînt singurele zugrăvite (în tragedie) și astfel utilitatea spectacolelor se restrînge, ba chiar devin canalul prin care viciile celor mari se răspîndesc și trec în lumea celor mici." Situația aceasta este caracteristică unui popor sclav. Englezii o depășiseră odată cu Lillo, pe care Diderot nu-l citează, dar a cărui dramă, atît de bine cunoscută în Franța, nu putuse rămîne fără influență în formula „dramei" sau „tragediei burgheze", preconizată de Diderot.

ADDISON ȘI STEELE

Addison și Steele au fost printre scriitorii cei mai prețuiți în Franța secolului al XVIII-lea. Tragedia lui Addison, *Caton*, a fost tradusă în Franța curînd după reprezentarea ei în Anglia. Voltaire, după cum am văzut, îi acorda o mare prețuire în *Scrisorile engleze*. Dar mai cu seamă jurnalul pe care Addison îl publică împreună cu Steele, *The Spectator* (1711 și urm.) se bucură de un mare succes în publicul francez. Care a fost caracterul acestei publicații celebre ? *Spectatorul* a fost o publicație care, prin articole de morală, prin portrete, prin comentarii asupra unor probleme actuale, prin dialoguri între personaje aparținînd diferitelor categorii sociale ale vremii[1], a schițat, pentru noul public burghez al Angliei și al întregului Occident, un nou ideal uman, principiile unei noi morale. Redactorii jurnalului creează un personaj fictiv, *Mr. Spectator*, care vorbește despre sine, își notează observațiile, se pronunță în toate problemele zilei și aduce astfel un nou punct de vedere etic, deosebit și oarecum opus aceluia al moraliștilor anteriori : Montaigne, Saint-Évremond, La Bruyère, Castiglione, Nicolas Faret și cavalerul de Méré. Aceștia au propus, rînd pe rînd, idealul omului de curte, al *galantuom*-ului, al lui *l'honnête homme*, al spiritului împodobit, *le bel esprit*. În evoluția morală a Europei, idealului cavaleresc al feudalității îi urmează idealul curteanului și acestuia idealul moralist [?] Tipul etic reprezentativ, în decursul unei evoluții de mai multe secole, a fost rînd pe rînd cavalerul fidel suzeranului și doamnei sale, intrepid și brav în fapte de arme, în acțiunea sa pusă în serviciul celor slabi și nedreptățiți. Acest tip uman a fost proslăvit în romanele curtene ale secolului al XII-lea și al XIII-lea. I-a urmat curteanul distins prin calități superioare ale sociabilității, prin perfecta lui curtenie și politețe, prin strictețea punctului de onoare, prin puterea de a se domina, prin rigoarea disciplinei sale mondene și morale. Eroii tragediei franceze întrupează acest ideal omenesc. Umanismul a cerut omului universalitatea culturii, gustul și cunoașterea artelor, o dezvoltare mai mare a reflexivității, o întinsă perspectivă filozofică asupra vieții. Drama shakesperiană întrupează uneori acest ideal în figuri ca Hamlet, Prospero *(Furtuna)* ș.a. Acum, la începutul secolului al XVIII-lea, în împrejurările dezvoltării burgheziei și a influenței ei, se formează un nou ideal moral, pe care Addison și Steele îl zugrăvesc cu trăsăturile lui Mr. Spectator. Acesta nu e un om prea bogat ; se mulțumește cu o mică fermă, moștenită de la străbuni. A călătorit mult și și-a îmbogățit mintea dar nu-și afișează știința. Este un om taciturn și solitar, dar îi place să observe lumea din jurul lui cu un suflet egal și cu un ochi pătrunzător. Se amuză pe socoteala vanității nobililor, a maniei lor de a se bate în duel, de a-și prăpădi averea prin pompă zadarnică, prin vanitatea de a-și afișa titlurile. Atitudinile cele mai recomandabile nu sînt nici politețea exagerată, nici vitejia. Preferă afirmarea individualității, spontaneitatea atitudinilor, așa cum pot ele rezulta din bunătatea naturală a oamenilor. Omul trebuie să caute fericire, dar pe aceasta nu o asigură vanitatea socială, succesul monden, ci viața aproape de natură, în intimitatea căminului, printre prieteni bine aleși. Mulțumirea sufletească este ceea ce caută noul om. Dl. Spectator preferă vechiului curtean pe negustor, pe omul de afaceri. Acest negustor poate fi un *gentleman* Meritele sale sînt mari pentru că a dat Angliei puterea, bogăția și

[1] Un negustor, un căpitan, un jurisconsult, un monden, un preot, toți membrii aceluiași club.

onoarea ; dar același personaj mijlocește colaborarea dintre popoare și ajută binelui universal. Onoarea este un bun indispensabil pentru comerciant, căci fără ea nu este posibil creditul și deci nu sînt posibile afacerile. Numai cînd comparăm acest nou ideal uman cu acela preconizat de *Castiglione*, în *Il Cortegiano*, de Montaigne în *Essais*-urile sale, de La Bruyère în *Caracterele* lui, putem aprecia toată întinderea transformării care s-a produs în lume, odată cu zorile lumii burgheze, la începutul secolului al XVIII-lea englez. [1]

Succesul *Spectatorului* a fost imens pe continent. În Franța, în Germania toată lumea îl citește ; unii îl imită în nenumărate publicații de același gen. Prévost în *Le Pour et le Contre* îl popularizează. *Spectatorul* oferă scriitorilor francezi ai vremii numeroase teme literare, subiecte de piese și narațiuni, alegorii filozofice. Texte (p. 147) îi amintește pe unii din scriitorii francezi redevabili *Spectatorului*, pe Raynal, pe Voltaire, pe Baculard d'Arnaud, pe Boissy, pe Nivelle de la Chaussée, dar nu urmărește mai de aproape identificarea surselor acestora în jurnalul lui Addison și Steele. Putem identifica cu oarecare precizie răsunetul acestora la Jean-Jacques Rousseau. Acesta îl citește de timpuriu, după întoarcerea de la Torino *(Confessions*, I, 3 — a se vedea acest pasaj) : „Lectura *Spectatorului* m-a înviorat". Jean-Jacques o recomandă Sophiei, viitoarea soție a lui Émile, pentru a afla acolo datoriile unei femei oneste *(Émile*, livre V, Garnier, p. 556). Într-un rînd, Rousseau se gîndește să scoată, împreună cu Diderot, un jurnal în felul *Spectatorului*, dar *Le Persifleur* n-apare decît într-un singur număr *(Confessions*, II, 7). În afară de aceste puncte de contact și de altele cîteva, Rousseau a rămas însă îndatorat filozofiei morale a lui Addison și Steele prin multe din elementele introduse în propria lui concepție etică, în care se pot urmări ruptura cu vechile idealuri ale feudalității și absolutismului, cultul naturii contemplative, urmărirea fericirii în condiții modeste. În creațiile sale de romancier, ca și în *Confe-*

[1] În caracterizarea *Spectatorului*, m-am condus de analiza lui Paul Hazard, *La Crise de la conscience européenne*, 1935, vol. II, p. 128 urm.

siunile sale, Rousseau prezintă oameni și se prezintă pe sine însuși în forme care amintesc de aproape portretele morale ale *Spectatorului*. Evoluția etică pe care o marchează Addison și Steele este însă generală în Anglia secolului al XVIII-lea. Ea poate fi urmărită și în romanele lui Samuel Richardson, a căror influență asupra lui Rousseau a fost pusă de asemenea în lumină.

RICHARDSON

Romanul englez, ilustrat de Fielding, de Goldsmith, de Richardson, este poate cea mai de seamă creație a literaturii britanice în secolul al XVIII-lea. Pe lîngă marile genuri ale clasicismului, iată că mai apare unul : *romanul sentimental*. Nu este nici o măsură comună între acesta și romanul clasic, care este sau o prelungire a romanului curtean medieval și a pastoralei renascentiste (ca în romanele lui Honoré d'Urfé sau ale Domnișoarei de Scudéry), sau o formă a literaturii moraliștilor, o investigație a conștiinței individuale, cu puține episoade romanțioase (ca în *La Princesse de Clèves* a Doamnei de Lafayette), cînd nu este romanul picaresc, cu suita lui de evenimente epuizante în toate mediile *(Gil Blas)*. Acum apăreau oameni din burghezie sau din mica nobilime de țară, în împrejurările comune ale vieții, în conflicte individuale care se detașau însă pe fondul antagonismelor de clasă : o perspectivă atît de generală în toată literatura narativă europeană de-a lungul întregului secol al XVIII-lea, de la Marivaux *(La Vie de Marianne)* la Goethe (cu al său *Werther)*.

Goldsmith și Fielding sînt traduși imediat în Franța. Mai ales romanele lui Fielding, *Joseph Andrews, Jonathan Wild, Amelia, Tom Jones*, găsesc cititori numeroși în traducerile lor, considerate astăzi ca defectuoase. Pînă să se impună valoarea cu totul excepțională a lui *Tom Jones*, pe care La Harpe îl va declara „primul roman al lumii" (Texte, p. 177), opera întîmpină unele dificultăți provenite din delicatețile gustului clasic.

Mai promptă, mai călduroasă este primirea ce se face romanelor lui Richardson, care satisfăceau sensibilitatea vremii, gustul ei pentru lacrimi. Texte se întreabă, în cercetarea sa, care au fost motivele pentru care publicul francez s-a entuziasmat de romanele lui Richardson? Pentru că, răspunde Texte, în comparaţie cu acestea, toate romanele franceze ale secolului îi apărură dintr-odată fade. Lesage în *Gil Blas* se menţine în formula picarescă, povesteşte întîmplările unui ins din lumea interlopă, ale cărui sentimente, în multele lui episoade hazlii, rămîn josnice şi superficiale. Lesage nu abordează problemele vieţii familiare şi intime şi nu dă analize aprofundate de caracter. Entuziasmul pentru creaţia lui Lesage se răceşte curînd. Scriitorul n-a produs nici un discipol.[1] Mai preţuit a fost Prévost cu *Cleveland* şi cu *Manon Lescaut*, care aduce un ton mai grav, mai multă pasiune şi sensibilitate. Texte aminteşte o mărturie a lui Rousseau în *Confessions* (I, 5): „Lectura nenorocirilor imaginare ale lui *Cleveland* mi-a produs, mi se pare, mai multă mîhnire decît propriile mele nenorociri". Totuşi, nici Prévost nu-şi propune să corijeze moravurile, nu manifestă acea intenţie moralizatoare care începuse a fi preţuită. Dintre toţi contemporanii, Marivaux este cel mai apropiat de noua formulă a romanului sentimental englez pe care, dealtfel, a anticipat-o. Schema narativă a unei fete din popor care trebuie să-şi apere virtutea în lumea coruptă a nobilimii a fost dezvoltată de Marivaux în *La vie de Marianne* înainte de a fi folosită de Richardson în *Pamela*. Cele unsprezece părţi ale *Mariannei* au apărut între 1731 şi 1741. *Pamela* este din 1740 şi *Clarisse Harlowe* din 1747. Se poate vorbi totuşi de o influenţă a lui Marivaux asupra lui Richardson? V. Klemperer (în *Geschichte der französischen Literatur, im 18. Jahrhundert*, Bd. I, 1954, p. 181) a afirmat de curînd această influenţă

[1] Există un articol al lui Sainte-Beuve, *Jugements et témoignages sur Lesage et sur Gil Blas (Causeries du Lundi)*, care totalizează aprecierile consacrate lor. Trebuie reţinută, ca un document al opiniei care se formează de-a lungul secolului, aprecierea lui Joubert: „Se poate spune despre romanele lui Lesage că au aerul de a fi fost scrise într-o cafenea de un jucător de domino, după ieşirea de la o comedie".

deşi, pe de altă parte, a trebuit să recunoască tot ce datoreşte Marivaux moralei burgheze a *Spectatorului* lui Addison şi Steele. Influenţa confirmată de Klemperer nu este însă atît de sigură. Texte observase, faţă de aceeaşi părere ivită şi în critica mai veche, că *Marianna* nu apăruse probabil în traducere engleză la data în care Richardson compunea primul său roman, că Richardson nu ştia limba franceză, că nu aminteşte niciodată de romancierul francez în bogata lui corespondenţă, că izvorul *Pamelei* stă într-o istorisire făcută autorului ei de către un prieten. Analogiile dintre *Marianna* şi romanele lui Richardson provin mai degrabă din acel spirit comun al secolului care începuse să reflecteze la monstruozitatea inegalităţii condiţiilor sociale şi la acea nouă preţuire acordată omului simplu şi drept, sensibil şi virtuos, pe care o mărturiseşte morala *Spectatorului*. Se poate vorbi deci de o influenţă comună exercitată de Addison şi Steele asupra scriitorului francez şi englez, dar nu de una exercitată de cel dintîi asupra celui din urmă. Oricum ar fi şi cu toate că prin sensibilitate, prin materia de observaţie reală, prin zugrăvirea poporului mărunt, *Viaţa Mariannei* răspunde mai bine gustului contemporan, admiraţia care i s-a acordat în epocă a rămas destul de mică. S-a opus preţiozitatea stilistică a autorului, *marivaudage*-ul. Marivaux, observă Texte, avea prea mult spirit într-o vreme căreia îi trebuia geniul (p. 189). *Marivaudage*-ul, vorbirea spirituală despre împrejurările iubirii, cu figurile lui de stil, cu *pointe*-le, cu perifrazele, cu subtilitatea lui, este o prelungire a preţiozităţii preclasice. De curînd, un cercetător francez, R. Bray (în *La Préciosité et les précieux*, 1948), a stabilit această filiaţie. Gustul clasic descoperise valoarea simplicităţii, dar acum, în noua epocă a Regenţei, se revine către căutarea noutăţii cu orice preţ, către o nouă afectare. „Se deschide era rococoului, adică a unei arte fragile, subtile şi fine, a stilului strălucitor, ingenios şi înflorit; în toate domeniile linia curbă, din ce în ce mai chinuită, succede liniei drepte. Urmînd acest gust pentru noutate se produce îndepărtarea de simplitate şi de regularitate, o nouă preţiozitate încearcă să se impună" (Bray, p. 230). Marivaux este, prin procedeele sale stilistice, scriitorul acestui moment şi împrejurarea aceasta explică

prețuirea restrînsă pe care o obțin romanele sale, altfel atît de apropiate de formula care, prin Richardson, trebuia să cucerească toate adeziunile.

Pentru a cunoaște motivele entuziasmului aprins în Franța pentru Richardson, un document de prim ordin întîmpinăm în *Elogiul lui Richardson,* scris de Diderot în 1761, pe care îl analizez în cele ce urmează : Diderot pornește de la vechiul înțeles dat termenului de roman, „o țesătură de evenimente himerice și frivole, a cărui lectură era deopotrivă primejdioasă pentru bunul-gust și pentru moravuri". Nu este vorba aici de vechiul roman cavaleresc revenit în actualitatea ultimului secol și amestecat cu elemente pastorale în lungile compuneri ale unui Honoré d'Urfé, ale Domnișoarei de Scudéry ? Diderot ar dori un alt nume pentru narațiunile lui Richardson. Substanța acestora este deopotrivă cu a marilor moraliști, a unui Montaigne, Charron, La Rochefoucauld sau Nicole, dar pe cînd aceștia formulează maxime abstracte și generale, Richardson le pune în acțiune și cîștigă astfel o putere mai mare asupra imaginației și sensibilității cititorilor săi. Richardson nu se pierde în regiunile feeriei ; „scena sa este lumea în care trăim, caracterele sale sînt luate din mijlocul societății, incidentele sale corespund moravurilor tuturor națiunilor civilizate". Romanele lui Richardson fac să se dezvolte virtutea în sufletele cititorilor. Diderot își amintește deliciile încercate în parcurgerea lor. Era ca și cum s-ar fi bucurat de societatea unui om excelent. Richardson te face să iubești virtutea și să urăști viciul. Felul în care se pricepe să le prezinte te face să preferi soarta celor nefericiți și virtuoși decît a triumfătorilor ticăloși. Lacrimile [...][1] îți vin în ochi, o melancolie plăcută te stăpînește, ai dori să devii fratele acestui scriitor admirabil. „O Richardson, Richardson, strigă Diderot, om fără pereche, te voi citi totdeauna !" I s-au reproșat lui Richardson lungimile. Dar narațiunile lui sînt lungi numai dacă le măsurăm cu graba noastră de a introduce cît mai multe plăceri în intervalul unei singure zile, ele sînt lungi numai pentru omul risipit și frivol. Nu pentru acest om scrie Richardson, ci pentru „omul pașnic și solitar, care a cunoscut zădărnicia zgomotului și plăcerilor mondene, pentru acela care dorește să locuiască în umbra unui loc retras și să se lase înduioșat în chip util *(utilement)* în tăcere". Lungimile lui Richardson provin din mulțimea detaliilor lui, dar acestea produc iluzia cea mai completă a realității și pe fondul lor se detașează marile pasiuni cu mai multă putere. Citirea lui Richardson într-o societate imprumută un ton serios și pasionat discuțiilor purtate în sînul ei. Această citire te modifică în adîncime, te face un alt om, mai iubitor de semeni, mai detașat de bunurile lumii, mai atașat de virtute. Adevărul picturilor [?] lui Richardson este atît de mare încît îți pare că întîlnești mereu pe oamenii povestirilor lui. Trăsăturile fiecăruia din aceștia sînt atît de individualizate încît nu e cu putință să-i confunzi între ei. Dar oricît ar fi de individualizați, oamenii lui Richardson reprezintă specia umană întreagă. Comparate cu povestirile istoriei, *Pamela, Clarisse* sau *Grandison,* par cu mult mai adevărate. Ce complexitate apoi în toate caracterele lui Richardson ! Natura omenească este prezentată în ele în toată bogăția și cu toate contrastele ei. Dar Richardson, *divinul Richardson,* a murit ! „O Richardson, exclamă încă o dată Diderot, dacă nu te-ai bucurat în viață de toată reputația meritată, vei fi cu atît mai mare în ochii nepoților noștri, cînd te vor vedea de la distanța din care îl privim pe Homer."

Lăsînd la o parte tonul liric și encomiastic al acestei scrieri, reținem următoarele idei în care recunoaștem noile exigențe ale gustului literar în numele căruia vorbește Diderot, deplin satisfăcute de romanele lui Richardson : 1. Aceste romane [?] sînt nutrite din observația întinsă și amănunțită a societății. 2. Au o valoare moralizatoare. 3. Posedă o mare valoare emotivă. 4. Sînt lectura omului singuratic, sensibil și iubitor de virtute. 5. Individualizează caracterele, dar, în același timp, le face reprezentative pentru întreaga specie umană (sau, cum se va spune în toată estetica posthegeliană, înfățișează tipicul în individual !) Caracterele romanului sentimental, moralizator și realist, al secolului al XVIII-lea erau deci definite. Rousseau îl va realiza în literatura franceză

[1] Cuvînt indescifrabil în manuscris (n. ed.).

Romanele lui Richardson au fost traduse în franțuzește curînd după apariția lor în Anglia. *Pamela* este tradusă în 1742. *Clarisse Harlowe* este tradusă de Prévost în 1748—1751, *Grandison* apare în versiune franceză în 1755—1758. Cînd Jean-Jacques Rousseau începe să scrie *La Nouvelle Héloïse*, în 1756, toată lumea îl citea pe Richardson. Rousseau citește și el *Clarisse* în tălmăcirea lui Prévost (Texte, p. 277). Amintirea acestui eveniment este consemnată în operele lui Rousseau. Referințe la Richardson se găsesc de mai multe ori în scrisorile acestuia și chiar în paginile *Noii Heloïse*. Ce este comun între romanul lui Rousseau și acela al lui Richardson? Mai întîi forma lor epistolară, tonul confesiunii pasionate. Ambele romane zugrăvesc moravuri burgheze, cu insistențe asupra detaliilor celor mai umile ale existenței comune. Richardson, în *Pamela*, ca și Rousseau, nu pregetă să intre în bucătărie, să se ocupe de activitățile unei bune menajere. Oamenii zugrăviți sînt deopotrivă burghezi mărunți, suflete simple. Femeile, Clarisse și Julie, sînt firi religioase, cu notă confesională, nu deiste care profesează o religie filozofică. Atît romanele lui Richardson cît și *La Nouvelle Héloïse* intercalează predici morale, rezolvă cazuri de conștiință. Literaturile clasice, arată Texte (p. 302), au trăit secole de-a rîndul prin teatrul, prin epopeile, prin formele înalte ale poeziei. „Romanul era un gen secundar, rezervat amuzamentului în orele pierdute." În momentul cînd tragedia și epopeea se perimează, problemele grave găsesc în noul roman genul capabil să le reprezinte, cu un succes cu atît mai mare cu cît cadrul lui larg îi permitea să adăpostească întreaga materie a observației precise cerută de „geniul modern". Este ceea ce realizează romanul englez și Rousseau. „În acest sens, observă Texte, *Noua Heloïsă* s-a născut din *Clarisse Harlowe*." Dar peste cîștigurile romanului englez, Rousseau a dotat romanul cu un cadru natural, care lipsea romanelor lui Richardson; a asociat pe om cu natura și a dat analizei sentimentelor forma lirică a unui poem. Romanul sentimental, burghez și realist de extracție engleză a devenit la Rousseau liric pentru evocarea naturii și prin expresia emoției (Texte, p. 303 și urm.).

Mare înrîurire au avut în Franța secolului al XVIII-lea poeții englezi. Li se atribuie acestora transmisiunea sentimentului naturii în operele scriitorilor francezi, în primul rînd în operele lui Rousseau și Bernardin de Saint-Pierre. Dar, mai întîi, este sentimentul naturii, așa cum s-a afirmat de atîtea ori, o invenție a secolului al XVIII-lea? Părerea este, desigur, exagerată dacă ne gîndim la idila antică, la Teocrit, la Vergiliu, la Properțiu și la Tibul. Poezia trubadurilor și folclorului medieval cuprind, de asemenea, numeroase notații în legătură cu viața naturii. Nu o dată, înainte de lirica secolului al XVIII-lea, poeții și-au notat sentimentele în legătură cu anotimpurile, cu peisajele, cu plantele și animalele. Notez, fără nici o intenție de sistematizare, cîteva mostre ale sentimentului naturii în lirica medievală (cf. *Florilège des Troubadours*, publié par André Barry, 1930). Iată o *alba* anonimă: „În timp ce privighetoarea cîntă, zi și noapte, lîngă soțul ei, stau cu iubita mea sub pomul înflorit, pînă cînd paznicul din vîrful turnului strigă: Iubiți, sculați-vă! Iată zorile și ziua luminoasă!" O îndrăgostită întreabă într-o altă *alba*: „În dulcile adieri care îmi vin de la țărmurile rîului, unde este tînărul, frumosul și curtezanul meu prieten?" Jaufré Rudel cîntă într-un *Vers* al său: „Cînd zilele sînt lungi în luna mai, îmi place să ascult păsările de departe, și cînd am terminat să le ascult, visez la iubirea de departe *(amor de lonh)*. Merg încovoiat de dor, și cîntecele și florile de măceș îmi sînt ca gheturile iernii." Într-un alt *Vers* pe tema *amor de lonh*, Rudel cîntă: „Cînd apa fîntînii s-a limpezit, cum se întîmplă primăvara, cînd s-a ivit floarea de măceș și privighetoarea își modelează cîntecul în ramuri; cînd își repetă dulcea-i cîntare, mereu mai frumoasă, cum nu mi-aș spune încă o dată refrenul meu?" Bertran de Born evocă într-o *Sirventes* farmecul primăverii: „Îmi place veselul timp de Paști care aduce frunze și flori și îmi place să ascult cîntecul păsărilor în tufiș; mi-e drag să văd pe pajiști ridicîndu-se corturi și cai și cavaleri rînduindu-se pe cîmpii". N-a trebuit să fie așteptat secolul al XVIII-lea pentru ca poeții să exprime încîntarea în mijlocul

naturii şi să pună în legătură sentimentele lor cu înfăţişările ei. Tabloul de natură, consonanţa dintre natură şi om sînt teme poetice vechi. Secolul al XVIII-lea n-a făcut altceva decît să evoce natura, nu numai ca un cadru liric, dar ca o temă cu valoare proprie. O poezie întreagă consacrată descrierii unui aspect al naturii şi sentimentelor în legătură cu ea este invenţia lirică proprie secolului preromantic. Natura este prezentă în întreaga tradiţie lirică a poeziei europene, dilatarea temei naturii este fapta epocii de care ne ocupăm.

Îi datorăm lui Thomson, în *Anotimpurile* sale, această iniţiativă. Întîmpinăm aici pitorescul nordic al ţării sale, al Scoţiei: „Vîntul de sud încălzeşte largul spaţiu al văzduhului şi împinge cu suflarea sa, în cerul vid, norii grei scuturaţi de ploile primăverii. Toată ziua norii plini varsă apele lor binefăcătoare şi pămîntul, doldora de apă, se umple de viaţă vegetală, pînă cînd, spre apus, soarele înclinat iese strălucitor din purpura norilor sfîşiaţi. Deodată repedea lucire izbeşte muntele luminat, străbate pădurea, unduieşte deasupra rîului şi, într-o ceaţă galbenă care face să se ridice aburi din cîmpia nesfîrşită, aprinde în picăturile de rouă miriade de scîntei" (Hippolyte Taine, *Histoire de la Littérature anglaise*, III, p. 205). Evident, faţă de bogăţia şi exactitatea acestei descrieri, notaţiile trubadurilor par sumare. Ceea ce aduce în plus Thomson sînt apoi, în mijlocul naturii astfel descrise şi asociate cu ea, sentimentele burgheze ale vremii sale: bunurile domestice, iubirea vieţii simple şi paşnice, emoţia religioasă a unui suflet consacrat virtuţii. Natura în lirica lui Thomson este obiectul de cult al omului sensibil şi virtuos descris de Addison şi Steele.

Anotimpurile lui Thomson, publicate în 1730, sînt traduse în franţuzeşte în 1759 de către o doamnă Bontemps. Au apărut îndată numeroşi imitatori, printre care cel mai remarcat a fost Saint-Lambert, autorul unei culegeri cu acelaşi titlu ca al lui Thomson: *Les Saisons*, 1769. Este interesant de urmărit ce devine tematica lui Thomson în traducerea lui Saint-Lambert, un scriitor pătruns încă de disciplina clasicistă a secolului anterior. În prefaţa culegerii sale, Saint-Lambert recomandă să nu se vorbească decît de păsările *nobile*, nu şi de cele domestice şi vulgare, faţă de care englezul n-arată nici o prejudecată. „Trebuie să facem faţă de natura fizică, scrie Saint-Lambert, ceea ce Homer, Tasso, poeţii noştri dramatici au făcut pentru natura morală, trebuie s-o facem mai măreaţă, s-o înfrumuseţăm, să-i dăm un interes mai mare" (Texte, p. 361). Saint-Lambert doreşte deci o natură stilizată clasic. Voltaire aplaudă (scrisoarea către Saint-Lambert din 7 martie 1769): „Mă căiesc că am insinuat la sfîrşitul *Secolului lui Ludovic al XIV-lea* că artele frumoase au degenerat. N-aş fi afirmat aceasta dacă aş fi avut mai devreme *Anotimpurile* voastre. Lucrarea dvs. este o capodoperă. *Anotimpurile* şi al cincisprezecelea capitol din *Bélisaire* (al lui Marmontel, *n. n.)* sînt două bucăţi deasupra secolului." La 1 septembrie 1773, Voltaire revine: „Am fost avocatul unei cauze cîştigate cînd am fost fermecat de poemul *Anotimpurilor*; fiţi sigur că această operă va rămîne posterităţii ca un frumos monument al secolului". Dar, din aceeaşi vreme, alţi amatori de literatură au apreciat mai bine valoarea poemului lui Saint-Lambert. Sainte-Beuve (în articolul *De la poésie de la nature*, 1854, *Causeries du Lundi*, vol. XI, p. 121 urm.) a cules cîteva mărturii din epocă, în afară de acele ale lui Voltaire, pe ale doamnei Du Deffand, care scrie: „Saint-Lambert este un spirit rece, fad şi fals", pe ale lui Horace Walpole, om format în lectura lui Milton şi Shakespeare (observă Sainte-Beuve), care rîde de multele şi nepoftitele referinţe mitologice ale poetului francez, de pastoralismul lui convenţional, de lipsa observaţiei reale: „un păstor şi o păstoriţă în fiecare moment, apostrofe neîncetate, cînd adresate bunului Dumnezeu, cînd lui Bacchus; moravuri şi deprinderi care nu există în nici o ţară. Într-un cuvînt, Arcadia enciclopedică." Opera lui Saint-Lambert i se pare englezului Walpole *lipsită de imaginaţie*, plină de o *filozofie rece şi deplasată*. Judecata aceasta a fost confirmată de posteritate. O reîntîlnim la Villemain, *Cours de littérature française*, 1827—29, ed. 1847, p. 190: eleganţa lui Saint-Lambert este *ingenioasă, dar rece*; privirile îndreptate asupra vieţii de ţară sînt ale unui *amator*. Cînd zugrăveşte iarna, evocă viaţa mondenă de la Paris, opera şi supeurile. Thomson descria

natura și simpatiza cu poporul care își trăiește viața în mijlocul ei, Saint-Lambert se ridică împotriva abuzurilor odioase, dar nu spune nimic despre mizeria țăranilor, care i-au inspirat lui La Bruyère o pagină profund patetică. Autorul *Anotimpurilor* franceze este un retor fără simțire.

Îndemnurile provenite din lirica engleză a naturii au devenit fecunde nu pentru Saint-Lambert și emulii lui, ci pentru Jean-Jacques Rousseau, care-și depășește modelul. Subliniez cîteva atitudini comune la Rousseau și la Thomson, apoi o deosebire în expresia sentimentului naturii. Aleg un text din *Les Rêveries du promeneur solitaire* (Cinquième Lettre, Garnier, p. 40 urm.). Rousseau descrie șederea sa în insula Saint-Pierre, din lacul de Bienne. Malurile acestui lac sînt *sălbatice și romantice*, este un loc potrivit pentru *contemplatorii solitari*. Jean-Jacques apreciază *tăcerea* locului. Ascultă țipetele vulturilor și gînguritul păsărilor în ramuri, dar nu disprețuiește să observe nici păsările de curte *(la basse-cour)* ale unei gospodării din insulă. Este fericit într-o societate restrînsă de oameni cumsecade *(de braves gens)*. Uneori se duce să viziteze pe muncitorii pămîntului și să-i ajute. Adună și studiază plantele insulei. Alteori pornește cu barca în larg. Se lasă furat de dulcea lui inactivitate, de prețiosul *farniente*. „Sentimentul existenței, notează Rousseau, lipsit de orice altă afecțiune, este prin el însuși o simțire prețioasă de mulțumire și pace, care singură ar putea face existența omenească scumpă și dulce aceluia capabil să îndepărteze de la sine toate impresiile senzuale și terestre care ne fură gîndurile și ne tulbură dulceața acelei simțiri." Și aici intervine deosebirea cea mai de seamă cu Thomson și felul propriu al sentimentului naturii la Rousseau : reveria în mijlocul naturii, deliciile vieții interioare libere de orice constrîngere. „Cînd seara se apropia, coboram de pe culmile insulei și-mi plăcea să mă așez pe malul lacului, pe plajă, într-un loc retras și ascuns ; acolo, zgomotul valurilor și agitația apei, fixîndu-mi simțurile și gonind din sufletul meu orice agitație, mă cufundau într-o reverie delicioasă, în timpul căreia noaptea mă surprindea adesea, fără să-mi dau seama de căderea ei. Fluxul și refluxul apei, zgomotul ei continuu, întărit din cînd în cînd, izbindu-mi fără încetare ochiul și urechea, înlocuiau mișcările interne pe care reveria le stingea în mine, și erau îndestulătoare pentru a mă face să simt cu plăcere că exist, fără să-mi dau osteneala de a cugeta." Rousseau descrie deci o stare de vidare a conștiinței, o eliminare a cuprinsului ei, un fel de extaz ca al misticilor, al cărei izvor nu mai este lirica naturii a englezilor [1], ci inițierea religioasă quietistă, așa cum a arătat E. Seillière *(J.-J. Rousseau)*.

▪

Paul van Tieghem scrie în *Le Préromantisme*, 1930, vol. II, p. 6 : „Pretutindeni în Europa se cerea, către mijlocul secolului al XVIII-lea, o poezie mai intimă și mai serioasă decît aceea obișnuită. Împotriva poeților englezi ai secolului bunului-simț, împotriva clasicilor francezi spirituali *(enjoués)* sau raționali, dar rareori emoționați, împotriva anacreonticilor germani sau a poeților din grupul raționalist, împotriva Arcadiei în Italia, erau numeroși aceia care voiau să vadă răsărind o poezie a visului și meditației, în care înclinările cele mai tainice ale omului și aspirațiile sale cele mai adînci să se exprime, care să-i vorbească cu emoție de destinul său, în care să-și regăsească sufletul." Este vorba deci de trecerea de la poezia prețioasă și de la raționalismul postclasic la formele noi ale lirismului, dintre care unele apar la Thomson. Un alt grup de poeți englezi se asociază curentului, care nu este altceva decît expresia disoluției vechii culturi și a înlocuirii ei printr-una nouă. Mă opresc mai întîi în fața lui Eduard Young, un pastor anglican ajuns tîrziu la ocupațiile literare, autorul ciclului de poeme grupate sub titlul *Cugetări nocturne* (popularizate ca *Nopțile)*, compuse de la 1742 la 1745. Young dezvoltă o temă care mai apare, din cînd în cînd, înaintea lui, dar pe care el o impune circulației literare a vremii : *tema nopții*. Evocările lui sînt fastuoase, deși cu puține elemente sensibile : „Ajunsă la mijlocul cercului său, așezată în

[1] Taine nu identifică decît această influență și o exagerează în *Histoire de la littérature anglaise*, t. IV (Hachette), p. 206 urm., unde este notată evoluția de la curtean la *omul sensibil* al secolului XVIII marcată de Thomson și Rousseau

înălțimile văzduhului pe tronul său de eben, noaptea, ca un zeu în măreția sa învăluită și fără raze, își întinde sceptrul de plumb pe lumea adormită. Ce tăcere absolută ! Ce întuneric adînc ! Ochiul nu vede nici un obiect, urechea n-aude nici un sunet. Întreaga creație doarme. Totul pare mort. S-ar părea că mișcarea care dă viață universului s-a oprit și că natura se repauzează. Repaos teribil : imaginea profetică a sfîrșitului lumii ! Apropie-se cît mai degrabă ! Destin, grăbește-te să tragi cortina. Nu mai am ce pierde. Tăcere ! Întuneric ! pereche solemnă, copii auguști ai anticei nopți, voi care întăriți sufletul, voi care călăuziți către înțelepciune cugetările născînde, voi, a căror putere nevăzută ridică pe omul abătut și întărește prin rațiunea sa, vegheați asupră-mi și vă voi mulțumi în mormînt. Acolo este împărăția voastră ; acolo timpul fragil, a cărui pulbere vă aparține, vă va aduce căzînd omagiul cuvenit teribilei voastre divinități. Dar ce fac implorînd zadarnica voastră putere ? Ce sînteți voi față de acel al cărui glas, întrerupînd tăcerea eternă a haosului, a trimis stelele divinității să alerge voioase deasupra lumii tinere și să-i anunțe pe creatorul lui ? Ființă supremă, pe tine te invoc. Tu, care din sînul neantului ai făcut să izbucnească soarele în univers ca o scînteie strălucitoare, izbește sufletul meu și fă să-i lucească înțelepciunea. Iată ceasul în care avarul, în mijlocul muritorilor adormiți, veghează lîngă comoara lui. Tu ești comoara mea ! Ochii mei s-au deschis asupră-ți și în sînul tău caut un adăpost." Este o bucată retorică, în ton apologetic, o predică de pastor, deloc surprinzătoare sub pana lui Young. Bucata se dezvoltă într-o serie de exclamații și întrebări retorice, ca în discursurile de amvon. Poetul veghează în mijlocul nopții și gîndurile lui, stimulate de spectacolul cerului, se îndreaptă către divinitate, a cărei măreție și putere este recunoscută cu cutremurare. Cerul, cu rînduiala eternă a stelelor lui, devenise un argument apologetic de la marile descoperiri astronomice ale Renașterii. Pascal (*Pensées*, II, 1) l-a utilizat la vremea lui : „Contemple omul natura întreagă în înalta și deplina ei majestate ; îndepărteze-și privirea de la obiectele mici care-l înconjoară ; privească strălucitoarea lumină pusă ca o lampă eternă pentru a lumina universul, pămîntul

apară-i ca un punct față de vastul cerc pe care acest astru îl descrie ; și atunci uimească-se că acest vast cerc nu este el însuși decît un punct foarte delicat față de acela pe care-l parcurg astrele care se învîrtesc pe firmament. Dar dacă vederea noastră se oprește aici, imaginația să treacă mai departe ; mai degrabă se va osteni imaginația decît natura să-și procure tot alte și alte motive de uimire. Întreaga lume vizibilă nu este decît o urmă impenetrabilă în amplul sîn al naturii. Nici o idee nu poate s-o cuprindă. Putem lărgi limitele concepțiilor noastre dincolo de spațiile imaginabile, nu vom produce decît atomi față de realitatea lucrurilor. Lumea este o sferă infinită al cărei centru este pretutindeni și a cărei circumferință nu este nicăieri. Faptul că imaginația noastră se pierde în această cugetare este cel mai mare caracter sensibil al atotputinței lui Dumnezeu." Evident, nu putem compara reflecția atît de adîncă a lui Pascal cu meditația lui Young, redusă numai la expresia ei emotivă, decît pentru a pune în lumină rădăcinile filozofice și științifice ale temei lirice tratate de Young.

În timpul meditațiilor sale nocturne, Young găsește și o altă temă lirică, menită și ea dezvoltării celei mai întinse în poezia ulterioară : *tema lunii*. La începutul *Nopții IV*, poetul contemplă luna : „Divinitate a sufletelor simțitoare, o, lună, tu care în aceste ceasuri de tăcere domnești în pace deasupra mulțimii astrelor ! Coboară de pe tronul tău de argint, părăsește văzduhurile și vino să-mi inspiri cîntece vrednice de cer. O, soră îndrăgostită a soarelui, tu călăuzești în lipsa lui mersul nocturn și solemn al astrelor ; asculți armonia mișcărilor lor. Această armonie n-ajunge pînă la urechea muritorilor îndepărtați. Binevoiește în timpul visului prielnic să repeți sufletului meu cereștile lor acorduri și dulcea lor melodie să treacă în accentele plîngătoare ale muzei mele." Luna nu este deci evocată ca aspect sensibil, ci ca punct de sprijin al unei meditații. Ar fi riscat să se spună că Young a fost primul poet al lunii. Prezența lunii a fost semnalată în odele lui Pindar (A. Croiset, *La Poésie de Pindar*, p. 393). Vergiliu a notat un efect de lună în *Aeneis*. Întîmpinăm luna în *Chanson de Roland* : *„Clère est la lune et*

la nuit luisant" (v. 2512). S-a scris oare istoria temei lunare ? Este sigur că poeţii n-au putut să n-o observe, dar luna îşi ocupă locul ce i se datora în recuzita poetică abia odată cu preromantismul şi de-atunci cu o insistenţă care a făurit din ea unul din obiectele poetice prin excelenţă.

Nopţile lui Young conţin şi un filon narativ. Poetul este un suflet îndoliat. A pierdut pe soţia lui, pe prietenul Philander, pe fiica lui, pe frumoasa Narcissa, căreia i s-a refuzat sepultura în ţara catolică în care murise, încît poetul a trebuit s-o îngroape singur, pe ascuns. Poezia nopţii se completează deci cu poezia meditaţiei funebre şi a mormintelor, care va deţine un loc foarte întins în poezia preromantică. În cele nouă *Nopţi* ale sale, Young dezvoltă cîte o meditaţie consacrată morţii şi imortalităţii, nopţii şi singurătăţii, prieteniei (pe care o gustă alături de Lorenzo, după ce l-a pierdut pe Philander), tristeţii şi nenorocirii, plăcerii şi suicidului, conştiinţei, virtuţii, pluralităţii lumilor, divinităţii. Expunerea lirică ia forma unei suite de argumente sentimentale în jurul unei teme filozofice şi morale. Young devine astfel creatorul unui gen poetic nou, *meditaţia,* adeseori folosită de-aici înainte în poezia preromantică şi romantică.

Nopţile lui Young sînt traduse în franţuzeşte, în două volume, în 1769, de către Le Tourneur, care împarte cele nouă meditaţii în douăzeci şi patru de bucăţi în proză, din care lipsesc unele episoade, ca, de pildă, acela împotriva papei *(Noaptea VIII).* Traducerile lui Le Tourneur s-au bucurat de un mare succes şi au fost adeseori reeditate. Mai mulţi traducători au încercat şi transpunerea în versuri alexandrine. Printre aceştia (studiaţi de P. Van Tieghem, *op. cit.*, II, p. 64 urm.), cel mai notoriu a fost Colardeau, care dă tălmăcirea versificată a primelor *Nopţi* în 1770—1771 :

Toi, le dieu du repos et que l'ombre environne,
Sommeil, viens m'assoupir !... Hélas ! il m'abandonne ;
Tel qu'un ami perfide, il fuit les malheureux,
Empressé sans le dais d'un lit voluptueux,
De tant être plaintif il évite la couche :
L'infortuné l'appelle et son cri l'effarouche.

L'infortuné qui dort, dort sans tranquillité,
Après quelques moments d'un repos agité.
Je me réveille... Heureux celui dont la paupière,
Ne se trouve jamais aux yeux de la lumière !
Trop heureux le mortel qui ne s'éveille plus !
Si l'on rêve au tombeau, ces voeux sont superflus.

Colardeau dispune deci cu destulă libertate de textul englez.

Nenumărate sînt ecourile *Nopţilor* lui Young în Franţa, culese şi grupate de Van Tieghem. Diderot şi Rousseau fac parte din corul admiratorilor. Admiraţia devine modă. Un poet al vremii o remarcă în 1775, consacrîndu-i aceste versuri ironice. Am văzut, observă el,

Les crêpes d'Young se mêler
Parmi les pompons de toilette,
Pour Young, on brûlait l'encens
On préferait ses tristes chants
A la plus jolie ariette...

Traducătorilor le urmează curînd imitatorii. În rîndurile acestora, Van Tieghem citează, printre alţii, pe Sébastien Mercier, teoreticianul anticlasic, a cărui prezenţă printre poeţii inspiraţi de Young nu este deloc surprinzătoare. În general, se poate spune că influenţa lui Young n-a întîlnit, în Franţa, nici un mare scriitor care s-o absoarbă şi s-o asimileze într-o operă însemnată, cum a fost cazul lui Richardson, a cărui înrîurire a fost hotărîtoare pentru Rousseau. Este adevărat că Young risipeşte în poezia franceză a secolului al XVIII-lea numeroase teme poetice, dar recolta lirică cea mai de seamă a seriei lirice care începe atunci se va produce mult mai tîrziu, la poeţii romantici, de pildă la V. Hugo, mare poet al morţii în *Les Contemplations*. Dar atunci, pe la mijlocul secolului al XIX-lea, influenţa propriu-zisă a lui Young se epuizase, dar se menţinuse forma meditaţiei, îndemnul poetic de a se opri în faţa marilor probleme ale conştiinţei, gustul pentru melancolia gravă, tot atîtea rezultate ale înrîuririi pe care, cu multe decenii mai înainte, poetul englez o răspîndise în literatura franceză

James Hervey (1714—1758), alt pastor anglican, publică *Meditațiile printre morminte (Meditations among the tombs)* în 1748. Este un admirator al lui Young. Meditațiile, scrise în proză poetică, încep prin evocarea unei biserici din Cornwall. Epitafele vorbesc despre un copil, despre un adolescent, despre un tînăr, despre un bărbat mort pe neașteptate, despre o tînără femeie, despre bogătași, războinici și bătrîni. Toate vîrstele, toate condițiile sînt reprezentate. În cripta bisericii zac rămășițele nobililor și ale oamenilor puternici. Mormintele par a admite o diferențiere socială. „Mă apropii și, înclinat — scrie poetul — îmi îndrept privirile asupra inscripțiilor. Ajung să-mi dau seama că sînt înconjurat de bogătașii și puternicii morți. Nici un mort din popor nu este primit în acest loc privilegiat. Nobilii, oamenii iluștri și-l rezervă și s-ar spune că o fantomă a măreției umple această incintă. Se rînduiesc într-o pompă tăcută sub arcadele acestui vast mormînt, în timp ce groapa comună înghite și amestecă trupurile disprețuite ale mulțimii." Inegalitatea mormintelor nu poate acoperi teribila egalitate a morții. Poetul apostrofează orgoliul nobiliar : „Muritorule, atît de mîndru de nașterea ta, încît altădată îți numărai lungul șir al strămoșilor, părăsește aici orgoliul tău. Mărturisește că ești deopotrivă cu viermele [?] Și dacă trufia ta vrea încă să-mi impună, dacă monumentul tău îndrăznește să spună : aici zace un om mare, îi răspund : marmură mincinoasă, unde este acest om mare ? Nu văd decît pulberea ticăloasă." Poetul se transportă cu imaginația înlăuntrul mormintelor și evocările devin crude (totuși nu atît ca acele, cărora le deschide calea, din *La Charogne* a lui Baudelaire) : „Fruntea plină de grație și de maiestate, capul, imaginea sufletului, nu mai este decît un craniu dezgolit și hidos, gura roșie, împodobită cu un surîs ispititor, a devenit oribilă și diformă, și ochiul, care azvîrlea lucirile diamantului și ducea flacăra lui pînă în fundul inimilor, ce-a devenit ? Unde găsim azurul globului său strălucitor ? Și organul cugetării, unealta minunată a vorbirii și cîntecului, care exprima toate farmecele armoniei, care răpea auzul cu sunetele-i melodioase

și vărsa dulcea convingere în spirite și patimi în inimi, iată-l mut și tăcut întocmai ca moartea care-l înconjoară. Frumosul corp, altădată înveșmîntat în purpură și mătase, este groaznic strivit în nisipul aspru. Femeia gingașă, care nu îndrăznea să-și așeze picioarele delicate pe gazonul înflorit, zace apăsată sub greutatea pietrelor tăioase." Nimeni nu poate scăpa de acest destin. Poetul își strigă sieși : „Hervey, soarta aceasta va fi și a ta !" Față de perspectiva morții implacabile, creștinul își recomandă sufletul lui Dumnezeu și așteaptă invierea. Ne găsim deci în fața unui discurs religios din specia funerară, cu dezvoltări pe tema creștină a lui *memento mori*. Tema, cu dezvoltările ei de rigoare, nu era nouă. Evul mediu o cunoscuse și, la capătul unei evoluții mai lungi, reapare în *Marele Testament* (148—152) al lui Villon, cu aceleași reflecții asupra egalității în fața morții, cu aceleași amănunte macabre ca la poetul englez, cu atîtea secole mai tîrziu.

Icy n'y a ne ris ne jeu
Que leur vaut avoir en chevance
N'en grans lictz de parement jeu,
Engloutir un, engrossir panses
Mener joye, festes et danses,
Et de ce prest estre à toute heure ?
Tantost faillent telles plaisances,
Et la coulpe si en dimeure

Quand je considère ces testes
Entassées en ces charriers,
Tous furent maistres des requestes,
Du tous de la Chambre aux Deniers
Ou tous furent porte-panniers ;
Autant puis l'ung que l'autre dire,
Car, d'ésveques ou lanterniers,
Je n'y congnois rien à redire.

Et icelles qui s'inclinoient
Unes contre autres en leurs vies ;

Desquelles les unes regnoient,
Des autres craintes et servies :
Là les voy toutes assouvies,
Ensemble en ung tas pesle-mesle
Seigneuries leur sont ravies ;
Clerc ne maistre ne s'y appelle

Or sont-ils morts ! Dieu ayt leurs ames !
Quand est les corps, ils sont pourriz
Ayent este seigneurs ou dames
Soulf et tendrement nourriz
De cresme, fromentée ou riz
Leurs os sont declinez en pouldre
Ausquelz ne chault d'esbatz, ne riz...
Plaise au doulx Jesus les absouldre !

Aux trespasez je fais ce lays,
Et i celui je communique
A regentz, courtz, sièges et plaids,
Hayneurs d'avarice l'inique,
Lesqulz pour la chose publique.
Se seichent les os et les corps ;
De Dieu et de Sainct Dominique
Soient absolz, quand ils seront mortz.

Evul mediu a arătat un mare interes temelor artistice macabre. Dansuri macabre apar adeseori la artiștii plastici. Aceleași teme reapar în secolul al XVI-lea și al XVII-lea, Holbein îi consacră gravurile de la Basel, la începutul secolului al XVI-lea. Un ecou înrudit aflăm în vestita scenă a cimitirului din *Hamlet*, unde groparii se inveselesc dezgropînd rămășițele mortuare și eroul reflectează cu melancolie la soarta lui Alexandru cel Mare, devenit poate huma cu care se astupă o balercă de vin. Mare preferință a arătat temei epoca barocului. Andreas Gryphius, în Germania, se oprește în fața ei de mai multe ori, de pildă în *Eitelkeit des Irdischen :* [1]

[1] În alte ediții poezia poartă titlul : *Vanitas ! Vanitatum vanitas !* (n. ed.)

Die Herrlichkeit der Erden
Muss Rauch und Asche werden ;
Kein Fels, kein Erz kann stehn
Das, was uns kann ergötzen,
Was wir für ewig schätzen
Wird als ein leichter Traum vergehn.

Was sind doch alle Sachen,
Die uns ein Herze machen,
Als schlechte Nichtigkeit ?
Was ist des Menschen Leben,
Der immer um muss schweben,
Als eine Phantasie der Zeit ?

Der Ruhm, nach dem wir trachten,
Den wir unsterblich achten,
Ist nur ein falscher Wahn.
Sobald der Geist gewichen,
Und dieser Mund erblichen,
Fragt keiner, was man hier getan.

Es hilft kein weises Wissen,
Wir werden hingerissen
Ohn' einen Unterschied.
Was nützt der Schlösser Menge ?
Dem hier die Welt zu enge,
Dem wird ein enges Grab zu weit.

Das alles wird zerrinnen,
Was Müh' und Fleiss gewinnen,
Und saurer Schweiss erwirbt
Was Menschen hier besitzen,
Kann vor dem Tod nicht nützen
Das alles stirbt uns, wenn man stirbt.

Ist eine Lust, ein Scherzen,
Das nicht ein heimlich Schmerzen
Mit Herzenangst vergällt ?
Was ist's, womit wir prangen ?
Wo wirst du Ehr' erlangen,
Die nicht in Hohn und Schmach verfällt ?

Wie eine Rose blühet,
Wenn man die Sonne siehet
Begrussen diese Welt,
Die, eh der Tag sich neiget,
Eh sich der Abend zeiget,
Verwelkt und unversehns abfällt:

So wachsen wir auf Erden
Und hoffen, gross zu werden
Und schmerz-und sorgenfrei;
Doch eh wir zugenommen
Und recht zur Blüte kommen,
Bricht uns des Todes Sturm entzwei.

Auf, Herz, wach' und bedenke,
Dass dieser Zeit Geschenke
Den Augenblick nur dein.
Was du zuvor genossen,
Ist als ein Strom verschossen,
Was künftig — wessen wird es sein?

Tema meditației în fața morții este tratată în aceste trei poezii în trei epoci diferite: 1. Villon o tratează în secolul al XV-lea (secolul medieval în Franța, care se găsea acum la sfîrșitul războiului de o sută de ani, 1337—78 și 1413—53); 2. Gryphius o tratează în secolul al XVII-lea (în Germania, secolul războiului de 30 de ani, care sfîrșește [prin] Pacea din Westfalia, 1648, cu instalarea absolutismului micilor state: 296 principate sub prinți laici sau clerici, 66 orașe imperiale, peste 1000 teritorii ale cavalerilor imperiali, toate independente față de puterea centrală a împăraților, prevăzute cu dreptul de a încheia alianțe și convenții cu orice putere străină); 3. Hervey tratează aceeași temă și în secolul al XVIII-lea englez (regimul burghez-liberal sub casa de Hanovra). Comparația felului în care această temă este tratată în aceste felurite împrejurări dă următoarele rezultate:

I *Villon* (sec. XV francez, medieval)	*II* *Gryphius* (sec. XVII german, absolutist-baroc)	*III* *Hervey* (sec. XVIII englez preromantic-burghez)
1. Caracterul medieval al evocării (numiri de *instituții: chambre aux deniers, cours, sièges, plaids* (curți de judecată) cf. *plaider*; plaid < lat. vulg. *placitum*, după sentința de judecată care purta formula: *quia tale est nostrum placitum*); *seigneuries*; de *funcții*: *maistres de requestes, clerc, esveques*. 2. episcopul (*esveque*), ca personaj reprezentativ al clasei conducătoare. 3. Egalitatea condițiilor sociale în fața morții. 4. Invocarea personajelor sfinte (*Dieu, Jésus, Saint-Dominique*) pentru mîntuirea generală după moarte.	1. Caracterul baroc al evocării: a) totul se perimează: *Ruhm* (cf. conceptul gloriei începînd din Renaștere), *Wissen (știință*, cf. Renașterea). *Schlösser* (castele, simbolul puterii absolutiste); munca (*Was Müh' u. Fleiss gewinnen*); proprietatea (*Was Menschen besitzen*); b) iluzionismul universal (*Phantasie der Zeit, leichter Traum*). 2. Întrebare dubitativă asupra viitorului. 3. Conceptul baroc: *Herr-lichkeit (Splendor)*. 4. Comparația umanistă cu roza (*Rose*). 5. Egalitatea condițiilor sociale în fața morții (*Tod*) și a mormîntului (*Grab*).	1. Aparenta diferențiere socială prin morminte. 2. Categoriile umane nu sînt numai sociale, dar și în legătură cu situații sentimentale (un tînăr, o tînără femeie). 3. Indicarea expresă a bogaților (burghezul bogat). 4. Egalitatea reală în fața morții. 5. Tabloul naturalistic al descompunerii (cf. Baudelaire). 6. Rolul deținut în imaginea omului de cap (organul cugetării). 7. Apostrofarea nobililor. 8. Așteptarea învierii.

Concluziile comparației: 1. Fiecare poemă analizată pictează, prin detalii, epoca respectivă; 2. În Villon vorbește un biet om din mulțimile medievale; în Gryphius se exprimă un umanist; în Hervey, un filozof și un teolog puritan; 3. Perspective: rugăciune pentru mîntuirea generală la Villon, dubiu la Gryphius, așteptarea învierii

la Hervey. Deci motivul s-a transmis, dar a fost de fiecare dată altfel tratat.

*

Revin, după acest excurs de literatură comparată, la Hervey. *Meditațiile* sînt traduse în 1771 de către Le Tourneur, care francizează și laicizează ; suprimă pasajele biblice și alte pasaje religioase. Deci Le Tourneur apropie modelul de atmosfera iluministă a veacului, luîndu-și și mari libertăți față de text (P. van Tieghem, p. 77-78). *Meditațiile*, în traducerea lui Le Tourneur, au avut mare succes în Franța. Au apărut îndată și imitatorii : Feutry, autorul volumului de versuri *Les Tombeaux* (1755, deci înaintea traducerii lui Hervey), Philippe Bridel (un pastor elvețian) : *Les Tombeaux* (1779, imitat după Hervey; conform propriei mărturii a poetului, totuși cu referințe contemporane și locale : cascade, brazi, în descrieri ; vorbește de glorii ale țării sale : Haller, Rousseau ; amintește de războiul din America și-i recomandă moderație lui Franklin). Recolta este, deocamdată, destul de săracă, în tot cazul mai puțin interesantă decît ecoul însuși al traducerilor franceze din Hervey. Rezultatul mai considerabil al *Meditațiilor printre morminte*, în romantism, cînd meditația va deveni un gen literar și tema *mormintelor* va cunoaște o difuziune destul de mare (Edgar Poe în America, chiar în literatura noastră, la Gr. Alexandrescu, *Mormintele eroilor de la Drăgășani*, la Eminescu : *O, mamă, Mai am un singur dor.)*

Hervey a fost numai unul din poeții funerari [?] ai epocii. Alături de el se remarcă Thomas Gray, autorul *Elegiei asupra unui cimitir de țară*. Poetul evocă un peisaj rustic cu turme mugitoare care se înapoiază de la cîmp, urmînd pe stăpînii lor, ca în atîtea din viitoarele elegii ale romanticilor. În marginea satului este cimitirul. Poetul evocă viața simplă a muncitorilor pămîntului. Elegia dobîndește aici accente de idilă. Cei mîndri să nu disprețuiască pe cei umili. Toate drumurile vieții duc către mormînt, chiar ale vieților încărcate de glorie. În cimitirul de țară nu se găsesc mausolee, cu inscripții răsunătoare. Dar poate printre morții lui au fost „inimi pline de un foc ceresc, mîini demne să poarte sceptrul sau să atingă lira lui Apollo“.

Știința nu le-a luminat însă, sărăcia a înghețat în ele geniul creator. Poate printre morții cimitirului de țară au existat oameni ca Hampden [1], care ar fi opus curajul lui tiraniei, ca Milton, ca Cromwell“. Oamenii care zac acum aici au fost oameni simpli, dar pierderea lor a îndoliat sufletele celor apropiați de ei. Poetul se oprește în fața unui monument funerar care poartă o inscripție : este a unui tînăr despre care bătrînii locului își amintesc. Inscripția lămurește personalitatea tînărului ; portretul său este al unui preromantic. „Aici doarme pentru totdeauna un tînăr străin de glorie și avere. Melancolia i-a fost partea, a avut puțină știință, dar o inimă curată. Era înzestrat cu o inimă binefăcătoare, a răspîndit lacrimi, bunul său unic, asupra nenorociților, cerul l-a favorizat, căci a avut un prieten. Nu căutați să faceți strălucitoare virtuțile sale, nici să lămuriți defectele sale prin acest azil teribil, defectele și virtuțile sale odihnesc în tăcere în sînul tatălui și al Domnului său, între teamă și speranță.“ Am spus că în acest epitaf recunoaștem toate trăsăturile preromantice, și anume : 1. indiferența față de glorie și avere (perimarea idealului gloriei ne arată că am depășit scara de valori a absolutismului și barocului) ; 2. melancolia ; 3. sufletul curat ; 4. sensibilitatea (lacrimogenă !) ; 5. religiozitatea. Totuși, în raport cu poemele aceluiași ciclu tematic, ale lui Young și Hervey, aflăm aici o poemă a mormintelor care nu mai este a unui preot și nu mai are un ton apologetic. Poezia mormintelor devine la Gray poezie laică. Modificarea temei arată la Gray simpatii pentru clasele populare, ca o dovadă a perimării idealurilor aristocratice mai vechi.

Elegia lui Gray a fost tradusă în Franța de Doamna Necker în 1765, de Le Tourneur în 1771 ; mai tîrziu a fost tradusă și în versuri, printre alții de Chateaubriand, pe atunci, în 1797, la începuturile sale, de Marie-Joseph Chénier (1805), fratele lui André, și de alții (P. Van Tieghem, *op. cit.*, p. 81 urm.). Lamartine dă și el o traducere în 1810 și ne indică astfel una din sursele lirismului său. Imitatorii au urmat traducătorilor : Creuzé de Lesser, Michaud, Legouvé *(La Mélancolie*, 1797), Fontanes *(Jour des*

---

[1] Antimonarhist din secolul al XVII lea, luptător în războiul civil al lui Cromwell.

Morts dans une campagne, 1796) - autori și poeme uitate astăzi, dar care amintesc pe Lamartine. Acesta va culege, dealtfel, toate ecourile preromantismului englez în *Meditațiile* sale (cf. F. Baldensperger, *Etudes d'histoire littéraire*, 1907, Louis Reynaud, *Le Romantisme : ses origines anglo-germaniques*, 1926). „Meditații" ca *L'Immortalité*, *Le Crucifix*, *Le Chrétien mourant* apar pe urmele influenței lui Young, lui Hervey, lui Gray, în Franța.

Înrîurirea acestora a fost foarte întinsă ; o putem semnala și în literatura noastră. Am semnalat tema mormintelor la Gr. Alexandrescu. Alte răsunete ale preromantismului englez în literatura română, la D. Popovici, *La littérature roumaine à l'epoque des lumières*, 1945.

ECOURI ALE POEZIEI MORMINTELOR ÎN ITALIA
(cf. P. Van Tieghem, *op. cit.*, II, p. 192 urm.)

Un decret al ocupației franceze în Italia de nord interzicea ridicarea de monumente funebre. Opinia publică reacționează față de această limitare a expresiei pietății față de morți. Un ecou al acestor stări de spirit apare în poemul lui Foscolo, *Dei Sepolcri*, 1806—1807, în *versi sciolti*. Față de morminte, Foscolo n-are punctul de vedere al unui om religios, ca poeții englezi, ci al unui cetățean. Mormintele oamenilor iluștri sînt, pentru Foscolo, locuri ale concentrării și reverenței, în fața cărora sufletul se reculege și se înalță. *Dei Sepolcri* sînt un poem civic. Mormintele sînt, pentru poet, o manifestare a civilizației, care a întreținut totdeauna cultul morților iluștri. În fața mormintelor acestor oameni, sufletul se înalță :

A egregie cose il forte animo accendono
L'urne de'forti, o Pindemonte ; e bella
E Santa fanno al peregrin la terra
Che la ricetta.

Idealul gloriei este încă viu în sufletul lui Foscolo : o împrejurare care se explică prin luptele pentru libertate pe care le purta Italia în acel moment. Foscolo dedică poemul său poetului Pindemonte. Acesta scrie și el o compunere lirică pe aceeași temă (*Epistolă către Foscolo*, 1807), pe care, dealtfel, nu o îmbogățește. După Van Tieghem, izvoarele lui Foscolo și Pindemonte nu sînt însă poeții englezi, pe care, dealtfel, cei doi italieni îi cunoșteau, ci unele poeme preromantice franceze : *Le Sépulture* a lui Legouvé, *L'Imagination* a lui Delille (cf. Van Tieghem, *op. cit.*, II, p. 196 urm.).

6. DESCOPERIREA DOMENIULUI NORDIC ÎN GERMANIA

Scriitorii prin care Franța ajunge să cunoască literatura engleză sînt cunoscuți și în Germania. Vom urmări ecourile lor în literatura germană, în ordinea în care i-am studiat în Franța. Totuși, trebuie spus că nu toți scriitorii englezi despre care a fost vorba pînă acum au avut același răsunet în Germania ca și în Franța și au dat loc la rezultate tot atît de importante. Pope, de pildă, deși nu este necunoscut în Germania, n-a găsit totuși aici condiții tot atît de favorabile ale receptării lui ca în Franța. În această din urmă țară, lupta pentru formele cugetării libere, în soluția deismului, se sprijinea puternic pe influența engleză. În Germania, deismul se putea dezvolta din protestantism, și influența engleză devenea oarecum inutilă. Izvoarele lui Lessing, în opere precum *Die Erziehung des Menschengeschlechts*, erau deci mai mult interne. N-avem deci, în Germania, un capitol tot atît de bogat al influențelor lui Pope ca acela pe care îl ocupă Voltaire pentru francezi.

Același a fost cazul pentru Thomson. Deși acesta din urmă este cunoscut și tradus în Germania, de pildă de Berthold Heinrich Brockes, totuși nu influența lui descătușează poezia naturii în Germania, ci influența internă a lui Albrecht von Haller. Acesta, cu *Alpii* săi, în care descrierea naturii în formule exacte, minuțioase și cam greoaie, pe care Lessing le va critica în *Laocoon*, era dependent mai mult de modelele latine, de pildă de *Georgicele* lui Vergiliu, decît de *Anotimpurile* lui Thomson.

Richardson a produs mare entuziasm în lumea germană. *Pamela* este recomandată de Bodmer în revista *Discourse der Mahlern*. Gellert o traduce și, mai tîrziu, o imită în *Das Leben der Schwedischen Gräfin von G...* (1747).

Klopstock dorește să se stabilească la Londra pentru a trăi în preajma marelui scriitor. Un cult fervent îi consacră și Wieland. Sentimentul general îl exprimă Gellert care dedică următoarea odă portretului lui Richardson :

Dies ist der schöpferische Geist,
Der uns durch lehrende Gedichte
Den Reiz der Tugend fuhlen heisst,
Der durch den Grandison selbst einem Bösewichte
Den ersten Wunsch, auch fromm zu sein, entreisst.
Die Werke, die er schuf, wird keine Zeit verwüssten
Sie sind Natur, Geschmack, Religion.
Unsterblich ist Homer, unsterblicher bei Christen
Der Britte Richardson.

Fielding și Goldsmith sînt, de asemenea, foarte iubiți în Germania, ba chiar răsunetul acestora este mai mare în Germania decît în Franța. Există în privința celui din urmă o pagină a lui Goethe (în *Poezie și adevăr*, trad. rom., I, p. 463) care, împreună cu însemnarea ecoului lui Goldsmith, ne dă și explicația acestui ecou (lectură). Prin protestantism și prin figura idealizată a pastorului, comună celor două țări, romanul lui Goldsmith, *Vicarul din Wakefield*, putea găsi în Germania un mai bun teren de răspîndire decît în Franța.

Poeții preromantici englezi sînt și ei curînd cunoscuți în Germania. Ebert traduce pe Young sub titlul *Klagen und Nachtgedanken* (1751—1752) și traducerea lui se reeditează mereu, pînă către sfîrșitul veacului, împreună cu notele și comentariile care o însoțeau. De asemenea, Hervey este tradus în 1763, sub titlul *Gräberbetrachtungen*, de Nürnberger, dar fără un deosebit ecou. Este tradus de mai multe ori și Gray. Dintre toți aceștia, Young este cel mai sărbătorit. Klopstock îi dedică una din odele sale (1752). Bodmer, Hamann, Schubart, Zachariae, Herder întrețin în Germania cultul lui Young (cf. P. Van Tieghem, *op. cit.*, vol. II, p. 88). Există în romanul autobiografic *Anton Reiser* (1785—1790) al lui Karl Philipp Moritz, un cunoscut al lui Goethe, mărturia influenței lui Young asupra tineretului german al vremii. Subliniez două pasaje în partea a III-a (Reclam), p. 260, unde autorul arată cum Shakespeare a înlocuit, la un moment dat, influența lui Young, și p. 279, unde se mărturisește aceeași influență lucrînd în sensul încurajării idealurilor creștine, după cum o arată poezia *Der Weltmann und der Christ*, compusă de Moritz în aceeași vreme. Young este, dealtfel, în Germania, un autor preferat al cercurilor pietiste și cartea sa este folosită ca un argument apologetic împotriva raționaliștilor și a anacreonticilor. Un exemplu în această privință putem găsi în autobiografia lui Jung-Stilling (scrisă la persoana a III-a) : „A citit mai întîi *Paradisul pierdut* al lui Milton, apoi *Cugetările nocturne* ale lui Young, în fine *Messiada* lui Klopstock : trei cărți în armonie cu sufletul său ; căci de unde mai înainte fusese sangvin — delicat acum, după groaznica perioadă la dl. Hartberg, se dezvoltase în sufletul său o dulce, gingașă melancolie, care îl va însoți poate pînă la mormînt“ (*...Jung-Stillings Lebensgeschichte*, Deutsche Bibliothek, I, p. 209). Ni se spovedește deci un suflet sensibil din ceata numeroasă a cititorilor din acea vreme ai lui Young ; imitatorii au apărut pe urmele lor. Printre aceștia, un poem cu titlul semnificativ : *Vergnügungen der Melancholie*, 1765, și împreună cu nenumărații poeți ai nopții și mormintelor, Hölty se apropie de Gray, cu a sa *Elegie într-un cimitir de țară*, 1771, Creuz publică *Die Gräber*, 1752—1769, lung poem filozofic, unde este plînsă o moartă, asemănătoare cu Narcissa lui Young, iar Cronegk în *Einsamkeiten*, 1760, deplînge moartea mamei, Serena, cu accente care amintesc pe-ale lui Eminescu (după cum am arătat în studiul republicat în *Idei și forme literare*, 1946).

Ca și în Franța, influențele preromantice engleze nu dau rodul lor cel mai de seamă decît după o anumită trecere de timp, în generația romantică. S-ar zice că este nevoie de o impregnare mai adîncă înainte ca aceste influențe să rodească deplin. Este ceea ce se întîmplă și cu motivul nopții care, în literatura germană, ajunge să se cristalizeze în creația cea mai de seamă abia în *Imnurile către noapte* ale lui Novalis. Iată lauda nopții, la începutul *Imnurilor* : „Ce ființă vie, înzestrată cu minte, nu iubește din toate minunile lumii largi atotîmbucurătoarea lumină, cu culorile, razele și unduirile ei, cu blînda ei prezență ca zi trezitoare ?“ Poetul nu se închină însă

unui cult solar : „Mă întorc către sfînta, inefabila, misterioasa noapte. Departe zace lumea — cufundată într-un mormînt adînc — pustiu şi singuratic este locul ei. Pe coardele pieptului adie adîncă melancolia *(Wehmut)*. Vreau să mă îmbăiez în picăturile de rouă şi să mă amestec cu cenuşa. Depărtări de amintiri, dorinţe ale tinereţii, visuri ale copilăriei, bucuriile scurte şi speranţele zadarnice ale vieţii prea lungi vin în haine cenuşii, ca neguri ale serii după apusul soarelui." Noaptea este desfătătoare : „Ce izvorăşte dintr-o dată în inima mea şi acoperă aerul moale al melancoliei ? Te bucuri şi tu de noi, întunecată noapte ? Ce ascunzi sub mantia ta, încît sufletul se simte deodată mai puternic ? Balsam desfătător picură din mîna ta, din buchetul tău de maci. Ridici aripile grele ale sufletului... Ce săracă şi copilăroasă mi se pare acum ziua, ce îmbucurătoare şi binecuvîntată este despărţirea de zi." *Imnurile către noapte* ale lui Novalis dau o nouă dezvoltare melancoliei nocturne a lui Young, dar fără retorica cu coloratură clericală a acestuia, deşi Novalis venea tot din cercurile pietiste care s-au deschis, în Germania, influenţei poeţilor preromantici englezi.

Generalizînd asupra comparaţiei dintre influenţa preromanticilor englezi în Franţa şi Germania, putem spune că, în prima dintre aceste ţări, amintita influenţă a dat mai multe influenţe [sic !] în roman, în cea de-a doua mai mult în lirică. Influenţa teatrului englez, a dramei burgheze, a lui Lillo, a operat şi la stînga şi la dreapta Rinului, unde determina creaţii ca acele ale lui Lessing *(Miss Sara Sampson)* şi, în curînd, ale lui Schiller *(Kabale und Liebe)*. Se mai poate observa că francezii atenuează caracterul religios al unora din meditaţiile englezilor în propriile lor traduceri şi imitaţii ; în timp ce germanii reţin şi dezvoltă acest caracter, care apărea în întîmpinarea pietismului german.

În timp ce Franţa, Germania şi Italia făceau progrese în cunoaşterea literaturii engleze, asimilau pe Shakespeare, descopereau lirismul preromantic, romanul sentimental şi drama burgheză şi se lăsau influenţate de toate aceste noi categorii literare, cunoaşterea domeniului nordic dădea şi alte rezultate remarcabile, împingînd cercetarea asupra unui trecut îndepărtat şi descoperind mitologia şi vechea poezie scandinavă. Acest din urmă fenomen s-a dezvoltat în mai multe ţări deodată, a fost un fenomen european prin legăturile care s-au ţesut, cu prilejul lui, între diferitele ţări ale Occidentului. Îl vom trata deci ca atare (cf. P. Van Tieghem, *Le Préromantisme*, I, p. 75 urm.).

7. DESCOPERIREA MITOLOGIEI ŞI VECHII POEZII SCANDINAVE (apud P. Van Tieghem)

La începutul secolului al XVIII-lea nu se ştia aproape nimic în Europa despre mitologia şi vechea poezie scandinavă. Unele cronici din lumea nordică se strecoară prin cronica lui Saxo Grammaticus *(Danorum regum heroumque historiae...)*, operă de la sfîrşitul secolului al XIII-lea, în care Shakespeare găsise sursa lui *Hamlet*, în prelucrarea franceză a lui Belleforest (secolul al XVI-lea). În Danemarca, în secolul al XVIII-lea, apar primele texte de mitologie nordică. *Runele* lui Wormius, *Edda* lui Resenius şi *Antichităţile daneze* ale lui Bartholinus.

Wormius, după ce studiază alfabetul runic, descrie tipul uman al vechiului poet scandinav, al *scaldului*, om inspirat şi melancolic, aproape de demenţă, cuprins de un fel de ameţeală poetică (cf. *Ion* de Platon). Wormius publică, în aceeaşi carte, două poeme inedite din vechea producţie : *Cîntecul de moarte al lui Regner Lodbrog* şi *Egill Skallagrimsson*. Acesta din urmă este povestirea unui scald care şi-a putut cîştiga viaţa cîntîndu-i cîntecul său cel mai frumos regelui care-l făcuse prizonier. Regner Lodbrog, un războinic norvegian al secolului IX, cade în mîinile duşmanului său Ella. Acesta îl închide pe Regner într-o închisoare plină cu şerpi veninoşi. Regner bravează moartea rîzînd şi cîntă cîntecele de proslăvire ale isprăvilor sale războinice ; ştie că, murind, va lua loc la masa zeilor, în palatul lui Odin. Poemul aducea un sunet nou, făcut din candoare eroică, din detalii crude, din rîs sarcastic în faţa morţii. Se creează un tip nou : *ridens moriar* (cf. *Le Coeur de Hialmar*, L. de Lisle, *P[oemes] b[arbares]*) Sunetul acesta va fi auzit. Poeţii seco-

lului al XVIII-lea și al XIX-lea vor ține seama de el, de pildă Chateaubriand în *Les Martyrs*.

Celelalte două cărți, a lui Resenius și a lui Bartholinus, sînt contribuții însemnate la cunoașterea vechii mitologii scandinave, așa cum este ea păstrată în *Edda*. Despre vechile cîntece ale barzilor nordici, un ecou păstrase și transcrisese *Pharsalia* lui Lucan, care spune în cartea I, v. 450 urm. :

Vos quoque, qui fortes animas, belloque peremptas
Laudibus in longum vates demittitis aevum,
Plurima securi fudistis carmina, bardi.
Et vos barbaricos ritus, moremque sinistrum
Sacrorum, druidae, positis repetistis ab armis.
Solis nosse deos, et caeli nununa vobis,
Aut solis nescrire datum ; nemora alta remotis
Incolitis lucis. Bobis auctoribus umbrae
Non tacitas Erebi sedes, Ditisque profundi
Pallida regna petunt : regit idem spiritus artus
Orbe alio ; longae, canitis si cognita, vitae
Mors media est. Certe populi, quos despicit Arctos
Felices errore suo, quos ille timorum
Maximus, haut urguet, leti metus. Inde ruendi
In ferrum mens prona viris, quimaeque capaces
Mortis et ignavuum rediturae percere vitae.

(Traducere : Reîncepeți cîntecele voastre, o barzi, prin care consacrați prin laude nemuritoare amintirea oamenilor viteji doborîți în lupte. Și voi, druizi, reîncepeți riturile voastre barbare, sîngeroasele sacrificii pe care războiul le desființase. Voi singuri aveți dreptul să alegeți zeii care se cuvin a fi adorați și pe acei care trebuie nesocotiți, să celebrați misterele în păduri întunecate ; credeți că umbrele nu se duc să populeze lăcașurile liniștite ale Erebului, regatele palide ale profundului Ditis, ci spiritele noastre se duc într-o lume nouă să însuflețească alte corpuri. Moartea, dacă dăm crezare cîntecelor voastre, este mijlocul unei vieți lungi. Această părere, chiar dacă este o eroare, fericite sînt popoarele pe care le mîngîie, căci ele nu sînt chinuite de frica morții ; de aici provine ardoarea care disprețuiește fierul, curajul care îmbrățișează moartea, rușinea de a păstra o viață menită să renască.)

Atîta știa antichitatea și toată lumea occidentală despre etica războinică, disprețuitoare de moarte, a neamurilor din nord. Vechile legende sînt transcrise în evul mediu. Există *Cîntecele Eddei*, atribuite lui Saelmund (care scrie probabil către jumătatea secolului al XII-lea) și conțin cîntece mitice și legendare, apoi *Edda lui Snorri Sturluson* (1178—1243), un autor islandez care ne dă un tratat de poetică și mitologie, în proză. Vechile manuscrise ale acestor opere au fost descoperite în secolul al XVII-lea și o lume mitologică nouă, deosebită de aceea greco-latină, ieșea la iveală : zeii locuiesc în Valhala. Există trei zei principali, așezați în trei tronuri : Har, Jafnhar, Tridi. Au învins pe giganți și pe monștri. Lumea atîrnă în arborele Yggdiasil, la rădăcinile căruia torc Nornele. Zeii sînt sortiți pieirii. Vor îmbătrîni și vor muri. Sîntem în epoca crepusculului zeilor.

Toate aceste legende apar încă o dată în cărțile lui Resenius și Bartholinus. Alți erudiți nordici, pînă în secolul al XVIII-lea, urmează celor citați, pînă cînd lucrările lor încep a fi folosite și în celelalte țări europene, determinînd curentul larg al răspîndirii mitologiei și legendelor nordice în tot occidentul Europei.

Postum

IMPORTANŢA MONDIALĂ A LITERATURII SOVIETICE

În concertul literaturilor contemporane, literatura sovietică se distinge prin trăsături pe care, considerîndu-le în legăturile dintre operele ei, cineva le poate grupa într-o imagine de ansamblu. Desigur, generalizarea asupra unei producţii atît de bogate, cum este aceea dăruită lumii întregi de poeţi, prozatori şi autori dramatici scriind în mai multe limbi, în timp de patru decenii şi mai bine, este destul de dificilă şi poate fi oricînd supusă contestării, prin multele ramificări ale liniei principale de direcţie. O literatură sau chiar numai o perioadă a ei este creată de artişti individuali şi, ca atare, prezintă, în marea ei varietate, o materie oarecum rebelă ordonării într-un singur profil. Cititorul multelor opere simte totuşi nevoia acestei operaţii, prin care devin mai lămurite trăsăturile lor comune şi mesajul adresat de ele omenirii întregi.

Literatura sovietică, adică operele create de scriitorii primului stat socialist al lumii, s-a dezvoltat din trunchiul marii literaturi ruse a secolului al XIX-lea. Distincţia dintre aceasta şi literatura sovietică este legitimată şi prin faptul că, împreună cu reflectarea împrejurărilor sociale şi istorice consecutive Revoluţiei din Octombrie, la opera de construire a noii literaturi au luat parte scriitori aparţinînd tuturor popoarelor alcătuitoare ale Uniunii Republicilor Socialiste Sovietice şi care se exprimă

în limbile vorbite de aceste popoare. Pentru întiia oară, în lungul trecut al istoriei universale, limbile naţionale n-au mai fost bariere între popoarele care le vorbeau, ci punţi de legătură între ele, între sforţările lor paralele şi comune de a clădi o nouă orînduire. Literatura sovietică este, deci, aceea a unui imens teritoriu multinaţional, consacrat unei sarcini uriaşe, foarte complexe, dar unice.

S-a vorbit mult despre caracterele specifice ale literaturii ruse, chiar din momentul în care, găsind calea către difuzarea ei mondială, întreaga omenire asculta, odată cu ele, un sunet absolut nou în simfonia poetică a lumii. Acest sunet nou provenea, între altele, din faptul că scriitorii ruşi ai secolului al XIX-lea trăiseră viaţa poporului lor, nu numai cu participarea comună tuturor marilor epoci ale literaturii, dar şi cu aspiraţia de a contribui la rezolvarea multelor conflicte apărute în vechea orînduire. Cine trece astăzi, citindu-le şi meditîndu-le, prin întreaga serie a operelor literare ale lui Puşkin, Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Saltîkov-Scedrin, Cehov şi ale atîtor altora, vede cum se desface din ele curentul de opinie şi acţiune care trebuie să ducă mai întîi la revoluţia din 1905, apoi la Marea Revoluţie din 1917. Aceste zguduiri sociale, mai ales cea din urmă dintre ele, prin care întreaga istorie a lumii era împinsă către ţinte noi, au accentuat însemnătatea dobîndită de scriitorii amintiţi în opera de pregătire a revoluţiei. Lenin, creatorul statului sovietic, a înţeles cu adîncime însemnătatea socială a literaturii şi a recomandat dezvoltarea ei pe o treaptă superioară a angajării sociale, în momentul cînd se aşterneau temeliile noii orînduiri. Partinitatea în literatură este expresia acestei angajări. Îndemnul lui Lenin a fost ascultat. I s-a asociat Maxim Gorki, la care se produce limpedea luare de cunoştinţă a noilor sarcini ale creaţiei literare. Pe drumul deschis de Gorki se vor ivi în curînd tinerii scriitori chemaţi la viaţa literară de evenimentele de la sfîrşitul anului 1917, din timpul războiului civil şi de la începutul perioadei de reconstrucţie, Maiakovski, Şolohov şi Nikolai Ostrovski, Esenin, A. Blok

și alții mulți. Unii din scriitorii acestui răstimp veneau din generația anterioară, ca Alexei Tolstoi, Briusov, Serafimovici, Furmanov, Gladkov; alții ajung acum la expresia literară și își continuă activitatea după ce războiul pentru apărarea patriei și epoca următoare impun o tematică nouă și noi mijloace de artă, cum a fost cazul lui Fedin, Fadeev, Leonov, B. Polevoi, M. Isakovski, Tvardovski, Korneiciuk, Simonov și alții.

Nu este nicidecum scopul acestor pagini de a schița liniile de direcție ale literaturii sovietice sau de a aprecia autorii și operele ei răspîndite și cunoscute azi în întreaga lume. Ne interesează aici numai legăturile prin care autorii și operele sovietice constituie o imagine unitară, cu reliefuri adînci în mișcarea literară a lumii contemporane. În realismul socialist, observarea realistă a societății s-a asociat cu proiecția în viitorul ei. Eroul pozitiv al romanului, al dramelor, al poemelor scrise în anii construirii socialismului reprezintă tipul social și psihologic produs de forțele cele mai înaintate în istoria omenirii. O producție atît de însemnată nu putea să nu dea naștere la întinse discuții în jurul ei, în timpul cărora s-au formulat noi exigențe, mai cu seamă în direcția adîncirii observației și a punerii în lumină a tuturor conflictelor peste care revoluția era chemată să triumfe. Dezbaterea estetică și critica literară constituie ample capitole ale literaturii sovietice. Reflecția acesteia asupra ei înseși a scos la iveală faptul că, întocmai ca în toate marile epoci clasice, literatura sovietică se distinge nu numai prin adînca ei înrădăcinare în realitatea socială contemporană, dar și prin împrejurarea că tema ei principală și caracteristică a fost evocarea omului eroic în luptele lui de a clădi o lume nouă. Figuri ca Pavel Korceaghin din *Așa s-a călit oțelul* al lui N. Ostrovski, ca Meresiev din *Povestea unui om adevărat* de B. Polevoi, ca Saburov din *Zile și nopți* de K. Simonov, a lui Oleg din *Tînăra gardă* de Fadeev, a lui Tiorkin din poemul lui Tvardovski, pentru a nu aminti decît cîțiva din eroii ajunși la notorietate universală, reprezintă voința omenească în formele

tensiunii ei supreme, așa cum literaturile lumii nu mai dăduseră de multe secole.

Prin caracterul ei social reprezentativ, prin concentrarea ei asupra omului și a problemelor lui, prin ipostaza eroică a acestuia, literatura sovietică, privită în totalitatea ei, alcătuiește una din epocile clasice ale literaturilor lumii și precizează, împreună cu locul ei deosebit în mișcarea literară contemporană, mesajul adresat de ea omenirii întregi. Într-o vreme în care clasicul și eroicul, ca și genurile literare care le reprezintă, epopeea și tragedia, păreau apuse, operele scriitorilor sovietici le-au dat o nouă viață, cu repercusiuni în întreaga literatură mondială.

Există însă o deosebire esențială între clasicismul eroic al trecutului și acel al epicii și dramaturgiei sovietice. Vechiul erou al epopeii și al tragediei era un individ aparținînd claselor conducătoare, un șef de armate sau de stat, un personaj legendar desprins din panteonul cetății, în luptă cu puterile vrăjmașe ale lumii pe care le sintetizează ideea de „destin“. Eroismul tragic a fost, în antichitate, prima reacție a individului uman desfăcut din complexul naturii și al societății, și capabil, prin aceasta, să le opună fapta sau cel puțin protestul său. Strigătul de durere al vechiului erou tragic era expresia solitudinii într-o lume crudă și ostilă. Eroul pozitiv al literaturii sovietice, avînd el însuși să se înfrunte cu forțe potrivnice, luptă alături de toți oamenii care iau parte la aceeași mare acțiune constructivă a unei noi orînduiri. Lupta lor este deci o acțiune de solidaritate umană și peste ei plutește duhul frăției și al prieteniei. Apoi, izbînzile eroului pozitiv nu-i creează acestuia un loc aparte în omenire, nu-l înalță pe un piedestal inaccesibil, ca o ființă propusă adorației generale. Noul Hercule nu intră în Empireu și nu merită însoțirea cu Hebe. Forța de caracter a eroului pozitiv este o scînteie desprinsă din energia obștească a unei clase sociale sau a unui popor întreg, și bunurile asigurate prin fapta lui sînt acele care alcătuiesc cuprinsul de viață rîvnit de omul simplu. Pavel Korcea-

ghin şi Meresiev nu luptă nici singuri, nici pentru a se măsura cu zeii şi a-i prăbuşi sau pentru a se înălţa la condiţia lor, ci numai pentru a asigura tuturor oamenilor bucuriile curate şi simple către care aspiră oricine din marea mulţime a poporului. Eroul literaturii sovietice nu este un supraom, ci un om. Şi această umanizare a eroicului constituie, desigur, nota cea mai izbitoare a romanelor, a dramelor şi a poemelor epice prin care scriitorii primului stat socialist al lumii au dat contribuţia lor hotărîtoare în istoria generală a literaturilor.

1961

LITERATURA UNIVERSALĂ ŞI LITERATURA COMPARATĂ

Literatura universală şi literatura comparată, cele două noţiuni indicate în titulatura catedrei care predă disciplinele respective tuturor studenţilor facultăţilor filologice, pun problema raportului dintre ele, ca prim obiect al dezbaterilor noastre. Mai înainte de a încerca soluţia acestei probleme, ţin să reamintesc că cele două noţiuni n-au figurat, de la început, în titulatura catedrei, care s-a numit, pe rînd, catedră de *literatură comparată*, apoi de *literatură de peste hotare*, apoi de *literatură universală*, în fine de *literatură universală şi comparată*. Aceeaşi ezitare terminologică s-a putut constata şi în alte ţări, de pildă în Franţa, unde, deşi termenul *littérature comparée* a început să se răspîndească încă din prima jumătate a secolului al XIX-lea, catedrele de specialitate au purtat mai întîi numele de *littératures étrangères*, înlocuit cu timpul de *littérature comparée*, rămas, dealtfel, în concurenţă cu *littérature générale*. Universităţile germane n-au avut pînă de curînd astfel de catedre, dar ştiinţa lor dispune de termenul *Weltliteratur*, format de Goethe, ca şi acela de *vergleichende Literaturgeschichte*, apărut, încă din ultimele decenii ale secolului al XIX-lea, ca titlul primei reviste de specialitate şi, de atunci încolo, în multe alte ocazii ale vieţii ştiinţifice. Existenţa alternativă sau simultană a celor doi termeni manifestă conţinuturi noţionale deosebite, dar şi apropieri între ele, care urmează a fi precizate.

Scurt spus și revenind asupra unor considerații dezvoltate mai pe larg în alte contribuții și totdeauna în prelegerile introductive ale cursului pe care îl fac studenților filologi încă din anul 1948, literatura universală este studiul tuturor operelor literare care, prin însemnătatea lor în dezvoltarea socială a omenirii, prin perfecțiunea lor artistică, prin larga lor difuziune și, cînd este vorba de opere scrise în epoci anterioare, prin lunga durată a influenței și reputației lor, au ajuns să fie considerate ca un bun comun al tuturor popoarelor și dețin un loc în formula de cultură generală a tuturor oamenilor cultivați de astăzi. Așadar, nu tot cuprinsul diferitelor literaturi naționale intră în literatura universală, ci numai acele creații ale acestora care, prin cele mai înalte însușiri de fond și de formă, ca și prin întinderea și permanența acțiunii lor, au dobîndit calitatea universalității. Desigur, aceste opere excepționale nu pot fi în întregime explicate dacă nu ținem seamă și de acele opere de o valoare mai redusă, avînd o simplă însemnătate locală sau epocală, dar care le anunță și le-au pregătit pe cele dintîi. Cursul de literatură universală se ocupă și de aceste opere, pentru a întregi seriile istorice, dar finalitatea lui esențială rămîne aceea de a înfățișa, prețui și explica operele de cea mai înaltă valoare și cu răsunet general și durabil. Trebuie, în sfîrșit, arătat că ceea ce numim literatură universală nu este un concept închis, deoarece îl îmbogățește necontenit creația contemporană și actuală, apoi pentru că, în lucrarea de reconsiderare a tuturor literaturilor trecutului, opere rămase multă vreme imperfect valorificate ating, în fine, o treaptă mai înaltă a valorificării și, prin această operație, se integrează în domeniul literaturii universale.

Voi da cîteva exemple pentru a ilustra considerațiile de mai sus. *Faust* de Goethe este, incontestabil, o operă de însemnătate universală, dar înțelegerea lui științifică nu este posibilă dacă nu ținem seama de izvorul lui în cărțile poporane germane ale secolului al XVI-lea, ca și de unele opere precursoare sau intermediare ale literaturii germane sau ale unor literaturi străine, cum au fost *Magul făcător de minuni* al lui Calderón, *Doctor Faustus* de Marlowe sau fragmentul dramatic faustic al lui Lessing. Cursul de literatură universală se va ocupa deci și de aceste opere, cînd va expune creația lui Goethe, fiindcă altfel ar transmite, în legătură cu aceasta, o perspectivă trunchiată, lipsită de valoare științifică.

Nu pot întocmi aici întregul inventar al operelor universale, dar trebuie să amintesc, cum am făcut și mai sus, că inventarul acesta nu este închis, că el se găsește în proces de continuă îmbogățire. Poate că opere, cum sînt acele ale lui Heinrich Mann, Thomas Mann, Roger Martin du Gard, Marcel Proust, O'Neill, Faulkner, Hemingway, Cadwell, Brecht ș.a., nu ocupă în cultura tuturor popoarelor locul pe care-l dețin Dante, Cervantes, Shakespeare, Hugo, Balzac, Pușkin sau Tolstoi. Confirmarea repetată a secolelor și acțiunea prelungită a difuzării în mase n-a lucrat încă în favoarea celor amintiți mai întîi, așa cum au făcut-o pentru cei din urmă. Dar dacă analiza dovedește înalta valoare a acestora și dacă, de pe acum, se schițează curentul de integrare a lor în conștiința universală, cursurile pe care le facem trebuie să susțină acest curent; se cuvine însă, în același timp, să nu se lase antrenat de simpla popularitate a unor autori sau a unor opere, dacă analiza temeinică ne arată că avem de-a face, în cazul lor, cu simple fenomene de modă, pentru a nu mai vorbi de modele nejustificate de însușiri artistice reale sau dăunătoare progreselor sociale și morale ale omenirii. Catedrele de literatură universală nu sînt simple oficii de înregistrare, ci laboratoare ale gîndirii critice, care susțin lucrarea justei universalizări a literaturii.

În fine, literatura universală este un domeniu deschis și în sensul că opere ale trecutului multă vreme necunoscute și rămase în afară de limitele ei pot intra în interiorul acesteia îndată ce lucrările criticii literare le recunosc marea lor valoare umană și literară și provoacă în conștiința generală curentul de interes pentru ele și de asimilare a lor. Este ceea ce s-a întîmplat în țările europene începînd din secolul al XVIII-lea, pentru literaturile Asiei, ignorate mai înainte, dar intrate de atunci în tezaurul universal. Este ceea ce este pe cale să se producă și pentru valorile cele mai de seamă ale literaturii noastre.

Artiști și opere ca acelea ale unui Eminescu, Macedonski, Creangă, Caragiale, Sadoveanu, Rebreanu, Arghezi, pentru a cita numai cîteva nume, conțin în ele vocația universalității și este datoria criticii literare de astăzi, ca și a catedrelor de literatură universală, să susțină curentul, dealtfel în curs, al difuzării și al asimilării lor de către conștiința întregii lumi.

Lucrarea de organizare a domeniului literaturii universale a scos în evidență nenumăratele legături dintre diferitele literaturi naționale, *influențele* unora asupra altora, *paralelismele* dintre ele. Marele geniu al lui Shakespeare s-a hrănit nu numai din surse interne, dar și din unele izvoare medievale continentale, apoi din biografiile lui Plutarh, din povestitorii italieni ai Renașterii, din teatrul lui Seneca, din filozofia lui Montaigne. Nu este cu putință a înțelege geneza dramelor shakespeareane fără a ține seama de toate aceste influențe absorbite de marele poet englez. Stabilirea acestor influențe este una din temele literaturii comparate. Alteori, deși nu putem stabili, cu mijloacele metodelor istorice, acțiunea unei opere asupra alteia, putem constata între opere aparținînd diferitelor literaturi naționale analogii atît de izbitoare cît privește tematica, tendința sau procedeele lor, încît cercetarea este obligată să stabilească paralelismele dintre ele. Astfel, de pildă, deși între opere ale epicii medievale, apărute în locuri depărtate unele de altele și între care schimburile culturale erau ca și inexistente în acea vreme, cum ar fi poemele epice franceze ale secolului al XII-lea și *Cîntecul oastei lui Igor* al rușilor kievleni nu se pot stabili influențe directe, asemănările de structură ale societăților în care aceste opere s-au format au creat atîtea analogii între ele, încît ele apar cercetătorului ca niște creații paralele. Literatura comparată are de stabilit și astfel de paralelisme. Se poate deci spune că dacă literatura universală studiază operele de mare însemnătate umană și artistică produse în diferitele literaturi naționale, este rolul literaturii comparate să pună în lumină unitatea internă a domeniului întreg, prin stabilirea influențelor și paralelismelor. Literatura universală este o totalitate; literatura comparată este metoda prin care explicăm geneza acestei totalități.

Se cuvine să atragem îndată atenția asupra marilor dificultăți pe care le întîmpină disciplinele noastre. Aceste dificultăți provin din întinderea oarecum nelimitată a domeniului literaturii universale. După părerea d-lui R. Queneau, directorul publicației *Histoire des littératures*, apărută în *Enciclopedia Pleiadei*, au existat în lume, în afară de literaturile scrise, trei mii literaturi orale, unele din ele dispărute. Numărul acesta sperie mintea. Dar chiar dacă ținem seama de literaturile scrise și orale, ale căror documente există și unde pot fi aflate valori de însemnătate universală, cu ce mijloace un cercetător de astăzi poate să le parcurgă, să le explice și să le prețuiască pe toate? Am arătat de mai multe ori, în cursurile și în studiile mele, cum orizontul literar al oamenilor de cultură din țările occidentale ale secolului al XVIII-lea, redus pînă la un timp numai la cunoștința literaturilor clasice și ale acelora derivate din acestea, s-a extins treptat prin anexarea domeniului folcloric al altor popoare, acela al evului mediu, al țărilor din Nord și din Orientul sau Extremul Orient asiatic. Comparația dintre orizontul literar al lui Voltaire și al lui Goethe îmi dădea măsura acestei extinderi treptate în epoca dintre mijlocul secolului al XVIII-lea și primele decenii ale secolului al XIX-lea. Dar chiar cu această lărgire a cadrului, cîte regiuni rămase în umbră încercăm acum a le lumina prin studierea poeziei negrilor africani, a indigenilor din cele două Americi, a malgașilor sau a neamurilor oceanice?

Dificultățile literaturii universale și comparate provin nu numai din imensitatea materialului, dar și din insuficiența cunoștințelor noastre lingvistice. Oricît de poliglot ar fi un profesor sau un cercetător, numărul limbilor cunoscute de el este foarte redus față de numărul limbilor vorbite în care s-au compus opere literare și unde există valori vrednice să intre în patrimoniul literaturii universale. Ceea ce s-a constituit deci ca literatură universală rămîne, deocamdată, un simplu fragment, iar comparatiștii s-au restrîns, de obicei, la studiul influențelor și paralelismelor în literaturi bi sau triteritoriale. Astfel, dintre comparatiștii ajunși la notorietate, Joseph Texte s-a mărginit la studiul relațiilor literare franco-engleze,

Baldensperger la acel al relațiilor franco-germane; Paul Hazard a extins cercetarea sa pînă la studiul relațiilor franco-anglo-germano-italiene; Paul Van Tieghem a adăugat și cunoașterea literaturilor scandinave. Unul din cele mai recente tratate de literatură comparată, acel al lui Werner P. Friedrich și David Henry Malone *(Outline of Comparative Literature*, Chapel Hill, 1954) consideră numai dezvoltarea literară de la Dante Alighieri la O'Neill și numai în cîteva din țările Europei și în Statele Unite. Printre lucrările de sinteză mai noi, aceea apărută în *Enciclopedia Pleiadei*, amintită mai sus, se apropie mai mult de orizontul real al lumii, cu întreaga varietate a culturilor ei, dar, din nefericire, colaboratorii acestei mari lucrări colective n-au fost aleși cu grijă și capitolele ei sînt foarte inegale ca merit, după cum m-am putut convinge parcurgînd capitolul consacrat literaturii române, o improvizație lipsită de orice valoare. Ideea de a ajunge la sinteza literaturii universale și comparate este însă o idee justă, ca și propunerea lui René Étiemble, unul dintre profesorii de literatură comparată de la Facultatea de litere din Paris, care, într-o mică scriere programatică apărută de curînd *(Comparaison n'est pas raison*, 1963), preconizează înființarea unui Institut de literatură comparată, astfel organizat încît marele număr al specialiștilor celor mai diverși, lucrînd în convergentă, să poată birui greutățile rezultate din imensitatea materialului și din mulțimea, imposibil altfel de dominat, a limbilor în care s-a creat o literatură.

Pentru că noi înșine nu ne putem gîndi deocamdată la crearea unui institut de cercetare cu un profil atît de vast, ne mărginim să arătăm, în partea finală a acestui referat, ce s-a făcut pînă acum la catedra de literatură universală și comparată a Universității din București și ce rămîne de făcut, mai ales în vederea formării de noi cadre de cercetători și profesori.

La catedra de literatură universală și comparată a Universității din București s-au ținut primele cursuri consacrate acestei discipline în țara noastră. Cred că sîntem în drept a spune că aceste cursuri au reprezentat o sinteză științifică originală, pentru următorul motiv: cursurile la care ne referim au fost făcute fără îndrumarea lor după un prototip străin. Deși în diferitele lor capitole au fost utilizate rezultatele cercetărilor mai vechi și mai noi, astfel încît temelia lor bibliografică a fost destul de întinsă, planul de ansamblu, scopul dat cursului și metoda folosită au rezultat din contactul direct cu izvoarele, adică parcurgerea din nou a tuturor operelor analizate, și din nevoile de cultură ale momentului social și istoric în care au fost elaborate. După 1948, data începutului de activitate la catedra înființată de curînd, ne găseam în momentul de debut al revoluției culturale. În acest moment se simțea necesitatea asimilării tuturor tradițiilor valabile ale trecutului de cultură al omenirii. Călăuzindu-se după teoria leninistă a „celor două culturi", cursurile au procedat la o repartizare a accentelor de valoare asupra operelor și curentelor literare ale trecutului, distingînd între acelea care au reflectat năzuințele de progres ale societății omenești și acelea care s-au opus acestor năzuințe. O preocupare constantă a cursurilor a fost aceea de a nu trece cu vederea nimic din ceea ce a fost expresiv la un moment dat, de a nu sărăci tabloul dezvoltării literare universale, de a constitui acest tablou după indicațiile de valoare recomandate de poziția noastră în epoca construirii socialismului. Putem, de pildă, omite expunerea „manierismului" în Italia, a „prețiozității" în Franța, a „cuphuismului" în Anglia, fără a nu escamota una din verigile lanțului întreg? Aceste curente literare, în legăturile dintre ele, au reprezentat momentul istovirii programului umanist al Renașterii, în a doua jumătate a secolului al XVI-lea și la începutul secolului al XVII-lea, adică în epoca în care conducerea culturii trece din mîinile claselor ascendente, acelea care zguduiseră temeliile vechii culturi feudale prin contribuția marilor scriitori ai Renașterii și a primilor umaniști, pentru a ajunge în puterea reprezentanților „curților", ai „saloanelor" sau ai micilor „academii" provinciale, patronate de cîte un tiran local. Expunerea fenomenului „prețiozității" era deci necesară pentru întregirea tabloului. Ea era chiar indispensabilă pentru a înțelege momentul următor, al clasicismului francez cu întinsele lui repercusiuni în numeroase literaturi europene, produsul absolutismului în acțiunea de înlăturare definitivă a dispersiunii

feudale și care, considerat pe plan literar, prin noul scop de cunoaștere dat literaturii, prin realismul lui psihologic, se constituie prin reacțiunea față de formalismul manierist al momentului anterior. Cazul „prețiozității“ este doar un exemplu, din numeroasele care ar mai putea fi date, și amintirea lui nu urmărește decît să ilustreze o procedare generală.

Selectarea valorilor, într-o expunere istorică, este o operație fără de care istoria nu este decît un conglomerat amorf de fapte și date, lipsit de un principiu al grupării lor expresive, după nevoile unui anumit moment al culturii. Această selectare a constituit unul din aspectele originalității cursului. Dealtfel, chiar valorile așezate pe treapta cea mai înaltă a prețuirii, cele al căror rol în progresele culturii omenești nu poate fi contestat, nu reprezintă unități absolut omogene. Istoria literară are de-a face cu opere particulare și însumarea lor în unități mai largi nu poate fi obținută decît printr-o operație de generalizare, în care se șterge caracterul specific și valoarea proprie a fiecărei contribuții în parte. Chiar opera întreagă a unui singur mare scriitor cere examinarea și aprecierea ei în diferitele ei aspecte particulare. Goethe este, desigur, un mare scriitor, totuși nu pot fi omise, în ceea ce-l privește, denivelările constatabile între dramele libertății ale începuturilor sale, între *Götz von Berlichingen* și *Prometeu*, apoi între marile lui creații, *Faust*, *Wilhelm Meister*, și operele antirevoluționare, bagatelizatoare, *Der Grosskophta* și *Der Bürgergeneral*, sau așa-zisele *Maskenzüge*, lucrări de circumstanță ale unui poet de curte, de tipul acelora pe care micii suverani ai Renașterii tîrzii îi folosiseră pentru organizarea festivităților curtene. Selectînd și dînd relieful cuvenit valorilor de seamă ale trecutului literar, cursul s-a ferit de tonul apologetic și s-a silit să obțină reflectarea axiologică reală justificată prin explicație istorică.

În această din urmă privință, cursul a aplicat metoda materialismului istoric și dialectic. Este un aspect al originalității lui. S-a silit deci să regăsească, la originile operelor literare, faptele sociale care le-au generat și s-au exprimat prin ele, folosind temperamentul și fantezia

unui artist original. Mediul de comunicare al epocii cu operele îl constituie biografia scriitorului, căreia cursul i-a dat locul ce i se cuvine. Un teren de aplicare deosebită a materialismului istoric l-a dat partea comparativă a cursului, adică acele sectoare ale lui în care trebuiau expuse influențele și paralelismele, adică acele fenomene integratoare ale curentelor literare, urmărite în toate literaturile unde aceste curente s-au manifestat. Problema influențelor a fost una din acele care au cerut un efort mai mare de elaborare, fiindcă, așa cum au fost înțelese de cercetarea anterioară, influențele păreau a opera numai prin presiunea antecedentului asupra ulteriorului și pe calea unei acțiuni pur intelectuale. Socotesc că, în legătură cu problema influențelor, cursul a operat o adevărată răsturnare a pozițiilor mai vechi, arătînd că influențele trebuie înțelese ca adevărate „alianțe ideologice“, active acolo unde natura terenului social le face necesare și le poate absorbi. De ce oare „romanul sentimental“, apărut în Anglia secolului al XVIII-lea, unde îl ilustrează Richardson, exercită influența lui pe continent, dînd consecințe în opera lui Rousseau, cu *La Nouvelle Héloïse*, în opera lui Goethe, cu *Suferințele tînărului Werther?* Tema tipică a „romanului sentimental“ este o suferință de dragoste, produsă de conflictul claselor sociale sau exasperată de acest conflict, prin ascuțirea bolnăvicioasă a sensibilității eroului. „Romanul sentimental“ este una din formele de protest ale burgheziei secolului al XVIII-lea față de prejudecățile, interdicțiile sau aroganța vechii etici aristocratice, într-un moment în care această etică devenise discutabilă și putea provoca reacțiunea de protest a burgheziei. Procesul ascensiunii burgheze era mai înaintat în Anglia de după „revoluția glorioasă“ de la sfîrșitul secolului al XVII-lea și instalarea regimului liberal de către noua casă domnitoare de Hanovra. Era firesc ca formele literare ale democrației burgheze și liberale să apară mai întîi în Anglia și ca literaturile țărilor în care burghezia aspira să parcurgă drumul lăsat în urmă de lumea engleză să găsească acolo modelele ei și să se deschidă influenței emanate de ele. Pentru a înțelege deci influențele este necesar să pornești de la punctul de ve-

dere al receptorului lor, care, din mulțimea influențelor posibile, selectează pe aceea mai necesară lui, pe aceea cu care poate contracta o „alianță ideologică". Teoria „alianțelor ideologice" a fost, în curs, una din aplicațiile cele mai însemnate ale materialismului istoric și aceea prin care socotim a fi îmbogățit teoria generală a comparatismului.

Un cuvînt trebuie spus despre organizarea generală a cursului. Acesta a înfățișat dezvoltarea literaturilor europene sau aparținînd cercului de cultură european, din antichitate pînă în zilele noastre. Într-o elaborare mai nouă a programelor analitice au fost introduse și cîteva prelegeri despre literaturile Asiei și ale Extremului Orient. Am socotit însă că această inovație nu era fericită, deoarece prezentarea unor literaturi cu evoluție milenară expuse în cîteva lecții și în imposibilitatea cunoașterii operelor originale decît din izvoare de a doua mînă dădea acelei părți a cursului caracterul unei transmisiuni popularizatoare de cunoștințe, inferior nivelului la care trebuie menținut un curs universitar. Am crezut deci că trebuie să revenim la metoda expunerii literaturilor exterioare sferei noastre de cultură, acolo unde explicarea operelor acestei sfere cerea evocarea izvoarelor ei îndepărtate. Interesul pe care Voltaire îl arată filozofiei și literaturii chineze, Goethe liricii persane, romanticii germani filozofiei, religiilor și literaturii indiene erau ocazii suficiente pentru incursiuni în domeniul tuturor acestora, pe urmele izvoarelor utilizate de acei scriitori. Nu cred că vreunul dintre actualii profesori de literatură universală pot expune cu competență literatura chineză, indiană sau iraniană. Dar cred că oricare dintre noi, înțelegind bine problema, putem expune elementele culturii chineze, indiene și persane ale lui Voltaire, Goethe, frații Schlegel, Rückert etc. Scrupulul intelectual, desăvîrșita seriozitate a cercetării ne obligă deocamdată la acest punct de vedere.

Mărginindu-se între aceste limite, cursul a fost organizat după principiul unei individualizări progresive a expunerii. Pentru fiecare secțiune a lui, mai întîi un tablou istoric-social al epocii, apoi al caracteristicilor generale ale curentului desfășurat în toate literaturile în care aceleași condiții social-istorice l-au favorizat și între care au circulat influențele sau au apărut paralelismele. Curentele există prin autorii și operele care le-au ilustrat și care au trebuit expuse pe rînd, în succesiunea lor istorică, mereu legată de momentul lor. Cînd una din aceste opere relua un motiv tradițional, de pildă motivul „nobleței de suflet", motivul „prometeic", motivul „faustic", motivul „lumii ca teatru", motivul „ruinelor", al „mormintelor" sau vreun altul, cursul n-a omis să schițeze istoria motivului respectiv, arătînd semnificația deosebită pe care el îl dobîndește la diferiții scriitori, în momente deosebite ale istoriei societăților. Astfel, motivul „lumii ca teatru", care alcătuiește un mit justificator al stărilor de fapt, al orînduirii existente a lumii, la stoicii epocii imperiale a Romei sau în Contrareformă, de pildă la Calderón, devine un motiv satiric, cu implicații revoluționare, la Voltaire sau la Jean-Baptiste Rousseau etc. Expunînd curentele literare și istoria motivelor, cursul le-a condus pînă la literatura română, deși partea aceasta a cursului a rămas mai puțin dezvoltată, dar ar merita tratarea ei mai amplă într-un curs special, făcut de membrii catedrei noastre sau de acei ai catedrei de istoria literaturii române. În fine, procesul de individualizare treptată, care de la epocă ne-a dus la curente, apoi la scriitori, la opere și la motive, trebuia să culmineze în considerarea operelor ca fapte de expresie. Acest aspect al operelor este cel mai îndepărtat de temelia lor social-istorică, deopotrivă cu vîrful piramidei față de baza ei, așa încît aici trebuia evitat, cu deosebită grijă, sociologismul vulgar, dar urmau să fie puse la contribuție metodele mai noi ale cercetării stilistice, pe care, cultivînd-o în altă parte a activității mele, puteam să le folosesc, împreună cu toți colaboratorii catedrei, și în acest sector al însărcinărilor noastre.

Primele cursuri de literatură universală și comparată au fost ținute numai de autorul acestui referat, apoi și de colaboratorii catedrei, care au venit să mi se asocieze și cărora le aduc aici, în amintirea unei lungi activități comune, mulțumirile mele. Cursurile mele, în parte redactate, în parte note stenografiate, au alcătuit un voluminos dosar, predat decanatului facultății și care a servit ca bază de documentare în cele cîteva ocazii cînd a fost

analizat. Aceste cursuri, multiplicate în copii dactilografiate, au circulat și cred că au slujit acelora care, în cursul timpului, au primit însărcinarea ținerii unor cursuri asemănătoare, în facultatea noastră sau în alte institute de învățămînt superior. De asemenea, a fost folosit bogatul material de texte traduse, în parte de mine, în parte de colaboratori ai catedrei, texte care ilustrau cursul sau puteau fi întrebuințate pentru lucrările seminariale. Deși cursurile, închegate încă din primii ani ai activității mele la noua catedră, n-au fost niciodată litografiate sau tipărite, ele au fost ocazia unei serii destul de întinse de cercetări științifice, din care a rezultat culegerea de *Studii de literatură universală și comparată*, apărută într-o primă ediție în 1960 și într-o a doua ediție, mult adăugită, în 1963. Deși aceste studii nu reproduc întreaga dezvoltare a cursului, înfățișează totuși părțile lui în care am putut aduce o contribuție originală și servesc, prin precizările lor metodice, ca și prin varietatea subiectelor tratate, ca o introducere în disciplinele profesate de mine. Efortului meu i s-a asociat acela al colaboratorilor catedrei, prin publicarea de memorii originale sau prin redactarea unor părți ale cursului, ajunse acum în faza predării pentru tipar. Din 1958, am încetat să mai țin cursurile fundamentale, trecute de atunci în însărcinarea colaboratorilor, și m-am consacrat unor cursuri speciale, de caracter monografic și cu finalitatea de a ilustra metoda cercetării, ținînd pe rînd seriile de prelegeri : *Antichitatea și literaturile moderne, Formarea conceptului de literatură universală, Direcțiile de dezvoltare ale liricii universale, „Cîntare Omului" de Arghezi, în cadrul literaturii comparate, Istoria ideii de geniu*, unele din ele în parte redactate și publicate, altele redactate în întregime sau chiar predate pentru tipar.

La capătul unei activități atît de lungi sînt în măsură să înțeleg mai bine și aspectele ei deficitare. Deși, încă de la început, am dat cursului organizarea pe care am denumit-o, cu o expresie figurativă, organizarea în V, adică acea repartizare a materiei care își lărgea cîmpul expunerii pe măsură ce se apropia de epoca modernă și contemporană, n-am aplicat acest principiu cu toată consecvența. Desigur, în economia generală a cursului,

antichitatea, evul mediu, Renașterea și clasicismul ocupau un spațiu mai restrîns, considerînd lungul răstimp al acestor epoci literare, decît literatura secolului al XVIII-lea, al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea. Cursul își lărgea deci cîmpul expunerilor sale apropiindu-se de prezent. Dar dezvoltarea literară între cele două războaie mondiale și după această dată au fost mai puțin tratate. Acest neajuns se lega cu acela al înfățișării cu totul rapide a literaturii contemporane în alte continente, de pildă în cele două Americi, unde creația literară a dat rezultate de o însemnătate universală atît de mare. N-a fost dată o atenție deosebită nici literaturii mai noi a țărilor socialiste, care a rămas sumar expusă, și n-a devenit obiectul de specializare a nici unuia dintre membrii catedrei. Desigur, imensitatea materialului, care trebuia elaborat în formele cele mai bune transmisiuni a lui, explică în parte aceste neajunsuri, care acum, prin noua orînduire a programei analitice, ca și prin afirmarea principiului că toate sarcinile catedrei trebuie împlinite de forțele ei didactice interne, selectate cu grijă și pregătite într-un anumit spirit, sînt pe cale de a fi eliminate.

Activitatea catedrei de literatură universală și comparată se găsește la un punct destul de înaintat al desfășurării ei, dar nu la capătul obligațiilor ce îi revin. Mai multe facultăți au recunoscut însemnătatea acestor cursuri și le-au înscris în programul lor de învățămînt, dar, nedispunînd ele însele de cadre didactice specializate, sînt nevoite să recurgă la cele grupate în jurul catedrei de la București.

Se va pune deci mereu, în anii următori, problema recrutării de noi cadre, problemă esențială, de cea mai mare însemnătate pentru asigurarea viitorului predării literaturii universale și pentru chezășuirea bunei dezvoltări a științei comparatiste în țara noastră. Cred că va trebui să cerem tinerilor care vor dori să se alăture muncii noastre o pregătire de bază solidă și întinsă, constînd din stăpînirea a două sau trei limbi și literaturi străine, cunoștințe de istorie universală și înțelegerea acesteia în spiritul metodei marxist-leniniste, cunoștințe de lingvistică și stilistică, inițiere temeinică în bibliografia litera-

turii de specialitate. Catedra trebuie dotată cu o bibliotecă în care să fie grupate lucrările mai vechi ale specialității, ca și cele care apar necontenit, colecții pe cît se poate complete și ținute la curent a celor cîteva reviste de literatură comparată care apar astăzi în lume, marile dicționare literare, repertoriile bibliografice, o bogată colecție de traduceri din și în toate limbile. Cred că mai este necesară o revistă românească de literatură universală și comparată, care să ofere tinerilor noștri cercetători un cadru al manifestării lor științifice și care să-i ajute a se ține la curent cu toate progresele mai noi ale disciplinelor noastre. Îndrumarea tinerelor cadre către examenul de aspirantură, în condițiile unei promovări riguroase, ca și lunile de specializare în centrele universitare străine, unde învățămîntul literaturii comparate dă rezultate apreciate, sînt alte măsuri la care trebuie să reflectăm.

În referatele și dezbaterile care vor urma se vor clarifica desigur multe probleme privind obiectul, ca și metodele științifice și didactice ale specialității noastre, dar, printre toate, problema organizării ei practice și profesionale mi se pare una dintre cele mai importante și, cu această justificare, o recomand cu deosebire atenției dv.

Postum

NOTE

Continuăm în acest volum — și încheiem — publicarea studiilor de literatură universală ale lui Tudor Vianu. În prima parte a volumului sînt incluse, în prelungirea secțiunii *Autori străini* din volumul precedent, studii despre scriitori din diverse literaturi, altele decît cea română; ordinea lor e dată, ca și acolo, de cronologia scriitorilor despre care tratează.

Același criteriu, justificat de viziunea și de demersul critic al autorului, care sînt ale unui istoric al literaturii universale, l-am aplicat și în gruparea textelor din secțiunea următoare, *Scriitorii români și literatura universală*. Acestea, mai eterogene (studii de sinteză, paralele, studii despre o operă anumită etc.), pot fi, dealtfel, cu greu ordonate după un alt criteriu, mai semnificativ decît acela al succesiunii momentelor din istoria literaturii universale cu care sînt puși în relație scriitorii români cercetați aici. Am evitat, firește, rigiditatea în folosirea criteriului, nedespărțind prin alte titluri studiile despre Eminescu și cele despre Arghezi. Textele din *Addenda* sînt așezate în ordinea scrierii lor.

STUDII DESPRE AUTORI STRAINI

Ideile lui Stendhal

Studiul a fost publicat mai întîi ca un volum de sine stătător, în 1959, la Editura de stat pentru literatură și

artă, apoi a fost inclus în *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 437—482, de unde îl reproducem.

Analizată pe larg numai în acest studiu tîrziu (proiectat, se pare, ca o cercetare asupra întregii opere : în manuscris au rămas pagini, nedefinitivate, despre romane), opera lui Stendhal era prezentă în orizontul literar al lui Tudor Vianu de multă vreme. Criticul, esteticianul, stilisticianul se referă de mai multe ori la ea. O primă caracterizare, sumară, o aflăm într-un articol din 1920 despre Hortensia Papadat-Bengescu (cf. *Opere*, III, p. 55).

Volumul a fost recenzat în mai toate revistele literare ale momentului. În *Luceafărul* (an. II, nr. 16, 15 august 1959, p. 2), I. D. Bălan încheie o primă parte a articolului său, de considerații generale despre scrisul lui Vianu, astfel : „În tot ce a scris, Tudor Vianu s-a arătat un pasionat al expresiei și al ideilor, nu al ideilor în sine însă, ci al ideilor ca rod al unei existențe sociale, ca factori activi de suprastructură. Recenta sa lucrare *Ideile lui Stendhal* este o mărturie probantă a acestei înțelegeri, sporind totodată contribuția savantului român la procesul de cunoaștere a culturii universale de către cititorii din țara noastră, la lămurirea unei probleme esențiale din istoria realismului critic." Caracterizarea studiului e făcută din unghiul metodei : „Urmînd metoda de cercetare a materialismului dialectic și a materialismului istoric, acad. Tudor Vianu evocă mai întîi viața lui Henri Beyle, mediul în care s-a format, experiențele lui de cultură și de viață, simpatiile și antipatiile sale, în fine, fundalul social al epocii, în care au putut germina ideile stendhaliene. Păstrînd toată sobrietatea și rigoarea științifică a unui studiu academic, cele 33 de pagini care alcătuiesc primul capitol, intitulat *Împrejurările vieții*, sînt scrise cu evidente preocupări de prozator, căci capitolul, întregit cu cel următor, *Caracterul omului*, e, într-un fel, un excelent fragment de roman. După paginile ce încheagă un autentic peisaj social și cultural al Franței din prima jumătate a veacului

al XIX-lea, pe coordonatele căruia se proiectează fizionomia morală a scriitorului, schițată după mărturiile oferite de propria-i operă, firește, mai ales *Viața lui Henry Brulard*, și de amintirile contemporanilor, urmează capitolele menite să dezbată problematica centrală a cărții [...]. Se stăruie, așadar, asupra ideologiei lui Stendhal și nu asupra creației sale beletristice propriu-zise [...]. Studiul ideilor lui Stendhal în domeniul politic, ideologic și estetic se face în context cu gîndirea epocii, căutîndu-i-se precursorii mai ales în filozofii materialiști ai veacului al XVIII-lea." Lucrarea lui Vianu, conchide I. D. Bălan, înfățișează, „din punct de vedere istoric și critic, toate direcțiile gîndirii lui Stendhal, prezentîndu-le în unitatea lor organică, explicîndu-le prin împrejurările timpului și prin biografia scriitorului, urmînd o demonstrație strînsă"

Însemnările lui Radu Enescu (*Memento stendhalian*, în *Tribuna*, 3, nr. 35, 29 august 1959) cuprind mai întîi o situare a cărții în aria cercetărilor stendhaliene : „În monografia-eseu *Ideile lui Stendhal*, acad. Tudor Vianu, utilizînd operele de mai redusă notorietate ale marelui realist francez, precum și numeroasele mărturii ale contemporanilor, îi fixează cu o rară virtute portretistică și cu vigoarea analitică proprie moralistului autentic profilul sufletesc, îi examinează atent și pe baza unei serioase documentări *Weltanschauung*-ul filozofic, concepțiile politice, crezul său estetico-literar, spre a-i stabili locul și rolul pe care-l ocupă în epocă, spre a-i cîntări critic mesajul și spre a oferi astfel lectorului coordonatele esențiale pentru înțelegerea științifică a monumentalelor sale romane realiste". Caracterizarea se menține la generalități și înglobează deopotrivă cartea în discuție și personalitatea autorului : „Ca și în studiile sale anterioare de literatură universală, dedicate lui Goethe, Heine, Cervantes, Tolstoi ori Dostoievski, în monografia prezentă acad. Tudor Vianu impresionează prin aceleași rare și prețioase însușiri care l-au consacrat drept una din cele mai marcante personalități ale culturii noastre :

erudiția uimitoare, viziunea sintetică largă, originalitatea perspectivelor, eleganța sobră a expresiei [...]. Ca și alte lucrări ale sale, *Ideile lui Stendhal* ne comunică același sentiment de măsură, de echilibru. Documentația e impresionantă, fără a fi niciodată ostentativă și supărătoare. Spiritul adînc filozofic al autorului recurge la generalizări îndrăznețe, întotdeauna însă riguros controlabile prin fapte. Stilul, de o forță expresivă deosebită, capabil să surprindă nuanțele cele mai fine ale seismicei sufletești sau să desfășoare înlănțuirea riguroasă a ideilor abstracte, se menține firesc, de o sobrietate și claritate clasică. Încă o dată, acad. Tudor Vianu a unit într-o fericită sinteză pe istoric, gînditor și artist."

În *Viața românească*, an. XII, nr. 9, septembrie 1959, cartea e recenzată de Titus Pribol. Decupez două fragmente concludente: „Este vădită preferința autorului eseului pentru genetica ideilor, în lămurirea căreia cercetarea sa poate dispune de avantajele unei întinse culturi. Este vizibilă ușurința cu care zugrăvește atmosfera ideologică care a precedat o carte și plăcerea, susținută de o intuiție sigură, cu care stabilește filiația unei teme sau a unui motiv literar, la nivelul literaturii europene." Al doilea fragment pe care-l citez poate indica pe ce cade accentul în recenzie: „Autorul studiului despre ideile lui Stendhal expune cu o justificată migală ideile politice avansate — în epoca dată — ale scriitorului, idei care, alături de orientarea lui materialistă, au contribuit substanțial la elaborarea romanelor sale valoroase prin adevărul politic, social și psihologic inclus în ele. Am fi dorit însă poate o prezentare mai reliefată a importanței pe care au avut-o ideile politice în structura universului artistic stendhalian [...]. În acord cu aceste idei politice au fost și ideile lui filozofice, ca și cele estetice și literare."

Leon Baconsky (în *Steaua*, an. X, nr. 11, noiembrie 1959) e de părere că „în succesiunea firească a scrierilor din ultimii ani ale academicianului și umanistului Tudor Vianu o carte despre *Ideile lui Stendhal* nu putea lipsi". „Era în firea lucrurilor — afirmă el — ca seriei de studii despre *Patosul adevărului în «Oedip» și «Hamlet»* sau despre *Shakespeare și antropologia Renașterii* [...], despre *India în «Lusiadele» lui Camoens* [...], în fine, despre Malherbe și Cervantes, Goethe și Heine, Tolstoi și Dostoievski, Voltaire și Anatole France, să-i urmeze, mai curînd sau mai tîrziu, și un studiu despre ideile filozofice, etice și estetice ale lui Stendhal". Nu e deloc clar de ce, după studiile amintite, *trebuia* să urmeze și unul despre ideile lui Stendhal. Încercarea de a explica scrierea cărții e reluată apoi din altă perspectivă: „Preocupat să *completeze* și nu să reia — fie și dintr-un unghi mai nou de vedere — vasta bibliografie stendhaliană, acad. Tudor Vianu își limitează (cu precizarea mai mult decît promițătoare: *deocamdată*) cîmpul de investigare la cercetarea atitudinilor intelectuale, a metodelor și a ideilor fundamentale ale lui Henri Beyle, așa cum rezultă cele din corespondența [...], dar mai ales din scrierile lui minore". Iată, după această introducere, și caracterizarea studiului: „Judecate cu mijloacele istoricului și ale criticului — așadar, în contextul epocii și, în același timp, din perspectiva prezentului — principalele direcții ale gîndirii stendhaliene se află expuse, cu mijloacele sintezei bogate în referiri și citații și în stilul clar, sobru și totuși elegant al *profesorului* Tudor Vianu, în cîteva subcapitole, despre care se poate spune că-l exprimă într-adevăr *întreg* pe acest înaintemergător al realismului critic francez [...]. Cercetarea multiunghiulară a ideilor stendhaliene a fost deci în măsură a-i oferi autorului datele într-adevăr *esențiale* pe care le reclama conturarea profilului acestui moralist și romancier, gînditor politic și cetățean al epocii lui Bonaparte [...]. Legate de «împrejurările vieții» și de «felul de a fi al omului», ideile lui Stendhal, în prezentarea de ținută într-adevăr *academică* a lui Tudor Vianu, completează cu trăsături esențiale și vii imaginea românească a acelui «spirit strălucitor» căruia îi datorăm nemuritorul *Roșu și negru*."

În articolul *Modalități ale istoriei literare (Scrisul bănățean*, an. X, nr. 11, noiembrie 1959), N. Ciobanu

comentează, spre a ilustra ideea din titlu și din partea introductivă, a „diversității", monografia *Nicolae Filimon* de G. Călinescu și acest studiu al lui Vianu despre Stendhal, circumscris astfel: „Se poate spune că prof. Tudor Vianu a urmărit să ne ofere o «monografie» a celor mai de seamă factori care condiționează valorile și sensurile operei marelui romancier francez. Făcînd apel la conținutul propriu-zis al operei literare numai în măsura în care a fost necesar pentru a completa și întregi seria de elemente ce determină universul și specificul scrierilor lui Stendhal, lucrarea aceasta este concepută în mod sintetic. Operînd mai ales cu idei estetice, Tudor Vianu nu ne oferă o analiză în extensiune a vastei activități literare a autorului lui *Roșu și negru*, ci mai degrabă o introducere în studiul și înțelegerea acestei opere. Volumul *Ideile lui Stendhal* este util atît pentru cercetătorul științific cît și pentru simplul cititor. Și unul și altul dintre ei va găsi aici cheile cu care să poată pătrunde în interiorul operei scriitorului despre care este vorba, primul, adică istoricul literar, reușind astfel să «reînvie» omul și opera, iar al doilea, cititorul, să înțeleagă cu exactitate de unde vine, ce reflectă și cum se explică această operă." Compararea cu cealaltă carte comentată în articol devine explicită într-un pasaj ca următorul: „Concepută în acest scop, scrierea profesorului Vianu este lucrată conform cu o modalitate specifică. Aici istoricul literar se întîlnește cu gînditorul, cu esteticianul, care, în loc să uziteze de forța evocatoare, cu trăsături epice, a monografistului lui Nicolae Filimon, preferă studiul teoretic asupra obiectului abordat." Păstrînd în minte cealaltă „modalitate", reprezentată de monografia lui Călinescu, N. Ciobanu caracterizează astfel metoda lui Vianu: „În cazul lui Tudor Vianu, în general, munca istoricului literar sau a criticului literar tinde să devină mai ales știință și nu artă. Să ne amintim și de alte lucrări de istorie și de critică literară ale sale, cum ar fi, de pildă, cunoscuta *Arta prozatorilor români*, în care coordonatoare este observația sintetică, de interes general, ce definește succint, sprijinindu-se pe o idee cu valoare de principiu, caracterul individual al operei în studiu. Cunoscînd o lucrare în domeniul istoriei literare a acad. Vianu, să nu te aștepți, așadar, la o eventuală posibilitate de a suplini lectura pe viu a operei scriitorului în cauză cu lectura lucrării despre acesta. Pentru că, mai mult decît orice, în acest caz, istoricul literar tinde să-l aducă în contemporaneitate pe scriitorul de care se ocupă, prin identificarea acelor caracteristici ale operei și personalității sale care, prin natura lor, sînt în măsură să-l stabilească rolul în direcția reflectării artistice a epocii în care a trăit."

Să consemnăm, în încheiere, și recenzia publicată în *Revista de filologie romanică și germanică*, an IV, nr. 1, 1960, de Radu Niculescu. E o recenzie descriptivă, din care poate fi reținută fraza următoare: „Lucrarea lui Tudor Vianu reconstituie, în urma studierii textelor stendhaliene mai puțin cunoscute, baza teoretică generală a operei lui Stendhal și în același timp zugrăvește în linii esențiale portretul intelectual al unui scriitor înaintat, martor neobișnuit al vremii sale".

Heinrich Heine

A fost publicat mai întîi ca studiu introductiv la volumul Heine, *Proză*, Editura de stat pentru literatură și artă, colecția „Clasicii literaturii universale", 1956 (p. 5—27), apoi în *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 421—436. La retipărirea în această culegere autorul a lăsat deoparte începutul paragrafului antepenultim: „Paginile din operele în proză ale lui Heine care apar în acest volum înfățișează, printre alte multe aspecte ale talentului scriitorului, episoade din luptele și principalele lui idei politice și sociale, așa cum le-am expus mai sus. O antologie de traduceri din poeziile sale devine, odată cu aceasta, cu atît mai necesară cu cît nu este cu putință a separa pe poet de ideologul și luptătorul social și politic." Antologia de poezie (Heine, *Versuri*) a apărut spre sfîrșitul

aceluiaşi an, în aceeaşi colecţie. Din versurile citate în acest studiu în traducere proprie (piesa 3 din *Intermezzo liric*, piesele 45 şi 79 din *Întoarcerea acasă*, poezia *Salut mării* (strofele 1—2) din *Marea Nordului*, ciclul al doilea, *Ţesătorii silezieni*, *Germania — O poveste de iarnă* (cap. I, versurile 33—36, cap. XXVII, versurile 1—12), *În octombrie 1849* (strofele 1, 5, 15) şi *Enfant perdu)*, Tudor Vianu a republicat în *Steaua*, nr. 4, 1956 şi în volumul său de *Versuri* din 1957 cele trei strofe din poezia *În octombrie 1849* şi *Enfant perdu*.

Heinrich Heine este reprodus în ediţia de faţă după *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963.

Balzac

Publicat pentru întîia oară în volumul *Literatură universală şi literatură naţională*, Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 259—263. Inclus în volumul *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 483—485, de unde îl reproducem.

Flaubert: „Madame Bovary"

Este prefaţa la Gustave Flaubert, *Madame Bovary* (traducere de Demostene Botez), Editura de stat pentru literatură şi artă, 1956, p. 5—13. Textul a fost reluat în *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 487—492, de unde îl reproducem.

Flaubert a fost unul dintre scriitorii preferaţi ai lui Vianu, care la Tübingen voise mai întîi să prezinte drept teză de doctorat o lucrare despre proza acestuia („aproape gata" în octombrie 1922, după cum aflăm dintr-o scrisoare) ; la 1 martie 1928 ţine o conferinţă despre autorul *Doamnei Bovary* (în ciclul „Vieţi interioare" organizat de gruparea „Poesis"), a cărui operă (şi corespondenţă) va constitui unul dintre modelele şi reperele cele mai frecvent invocate de critic şi estetician.

Charles Baudelaire ca poet sentimental

Studiu publicat mai întîi în *Gîndirea*, anul III, nr. 15, 20 aprilie 1924, p. 391—394, cu titlul *Charles Baudelaire, Infern-Purgatoriu-Paradis*, cu menţiunea *Un fragment* în subtitlu şi cu o notă în subsol : „Paginile de faţă au fost scrise acum trei ani cu ocazia aniversării centenarului naşterii lui Charles Baudelaire" ; inclus apoi în volumul *Fragmente moderne*, Editura Cultura naţională, 1925, p. 79—90, cu titlul *Charles Baudelaire ca poet sentimental*. Retipărim textul din acest volum.

După aceste pagini de tinereţe, Tudor Vianu îl va mai cita şi comenta pe Baudelaire în *Estetica* (pe criticul de artă) şi, mai pe larg, în *Structura motivului în poezia lui Eminescu, „O mamă..."*, 1942, *Curs de stilistică* (1942—1943), *Problemele metaforei* (1957) (şi îl va invoca, fireşte, în studii dedicate poeţilor români moderni).

Dostoievski

Este textul unei conferinţe, citită la 30 martie 1956 şi publicată mai întîi în *Steaua*, an. VII, nr. 6, iunie 1956, p. 99—115, apoi în volum, la Editura de stat pentru literatură şi artă, colecţia S.R.S.C. (Societatea română pentru răspîndirea ştiinţei şi culturii, în cadrul căreia fusese ţinută şi conferinţa), în anul următor. Inclus în *Studii de literatură universală şi comparată*, 1960, p. 193—218 şi *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 531—546. Reproducem textul după această ultimă tipărire a lui supravegheată de autor.

Deşi n-a mai scris altceva despre Dostoievski (a mai ţinut o conferinţă la radio la 27 martie 1958), Tudor Vianu mărturiseşte a fi fost „fascinat" de el în epoca formaţiei. Într-o pagină din *Idei trăite*, pe care o cităm şi pentru nota imediat următoare, despre Tolstoi, Tudor Vianu mărturisea în legătură cu

lecturile lui din scriitorii ruşi: „În Germania, dar continuînd un interes ivit de timpuriu, mă adîncisem în lectura marilor ruşi ai secolului al XIX-lea şi al XX lea. Citisem pe Puşkin, pe Gogol, pe Saltîcov-Scedrin, pe Ostrovski, pe Turgheniev, pe Gonciarov, pe Korolenko, pe Cehov, pe Gorki, de mai multe ori în toate operele sale pe Leon Tolstoi, dar mai ales pe Dostoievski, fascinat de adîncimea şi precizia analizelor sale şi zguduit de acea teribilă imaginaţie a suferinţei umane, despre care îmi spuneam că va contribui în mod substanţial să răstoarne nedreptatea şi înjosirea" *(Opere*, I, p. 123).

Filozofia istoriei în „Război şi pace" de Tolstoi

A apărut mai întîi în volumul *Literatură universală şi literatură naţională*, 1956, p. 86—116, apoi în *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 513—529.

Înainte de a-i consacra studii speciale *(Despre construcţia „Annei Karenina" de Tolstoi*, 1955, şi cel pe care-l retipărim aici). Vianu a citat şi comentat lucrări ale lui Tolstoi în *Estetica (Anna Karenina, Război şi pace, Povestiri populare, Jurnal intim)*, în *Filozofia culturii (Ce este arta?)*, a ţinut două conferinţe despre marele scriitor (la 13 decembrie 1945 şi la 6 aprilie 1950). Ultimul său text despre Tolstoi este articolul scris după călătoria făcută în 1959 la Moscova, *În casa lui Tolstoi*.

Anatole France

Publicat mai întîi în volumul *Literatură universală şi literatură naţională*, 1956, p. 117—137, apoi în *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 501—512, de unde îl reproducem. La retipărirea în *Studii...*, 1963, autorul a eliminat fraza finală din textul din *Literatură universală şi literatură naţională*: „Este o împrejurare de care se cuvine să ne amintim

acum cînd se comemorează 30 de ani de la moartea şi 110 ani de la naşterea lui". Înţelegem de aici că textul a fost scris în 1954 (Anatole France s-a născut în 1844 şi a murit în 1924) şi — judecînd şi după factura lui — citit undeva. O conferinţă a lui Tudor Vianu despre Anatole France, la radio, e semnalată (în *Bio-bibliografie*, 1967, publicată de Biblioteca Centrală Universitară — Bucureşti) la 9 octombrie 1956

În recenzia făcută volumului *Literatură universală şi literatură naţională* (citată pe larg în notele la volumul anterior), Perpessicius menţiona studiul în termenii următori: „este poate unul din cele mai comprehensive ce s-au consacrat acestui scriitor, care ne-a încîntat tinereţea cu alegoria romanelor, cu aticismul expresiei, cu cadenţa stilului, cu ironia lui sceptică, cu nobleţea idealurilor şi cu frumuseţea judecăţilor critice. De la Victor Giraud şi Ernest Seillère şi pînă la Thibaudet [...], nenumăraţi au fost aceia care au supus exegezei lor opera acestui rafinat artist al verbului francez. Eseul prof. Tudor Vianu e unul din cele mai complete, iar portretul ce-l schiţează unul din cele mai veridice" *(Tînărul scriitor*, nr. 4, 1957).

Etic şi estetic la Gorki

Publicat pentru întîia oară în *Veac nou*, an. X, nr. 48, 15 octombrie 1954, p. 2, sub titlul *Mesajul lui Gorki*, apoi în *Probleme de literatură*, nr. 3, mai-iunie 1957, p. 3—10, cu acelaşi titlu, însă cu cîteva modificări: la începutul paragrafului 3, „Realismul socialist" a fost înlocuit cu „Realismul romantic şi revoluţionar"; în acelaşi paragraf, fraza „Omul dinafara sau din marginea societăţii a fost un tip al romantismului şi încarnările lui au zguduit şi au smuls multe lacrimi cititorilor sensibili din epoca romantică şi de mai tîrziu" a fost lărgită astfel: „Omul dinafară sau din marginea societăţii a fost un tip al romantismului şi încarnările lui succesive de rebel sau de scelerat, morţii civili, declasaţii, indivizii urmăriţi de justiţie, inşii constrînşi să trăiască sub mască sau cu identi-

tatea pierdută, reveniți în mijlocul familiilor îngrozite, locuitorii subterani ai marilor capitale, primitivii așezați în imediata vecinătate a civilizației și care amenință s-o invadeze și s-o nimicească, toate aceste figuri ale faunei criminalistice moderne, printre care apăreau uneori figurile unei mari purități, au zguduit și au smuls multe lacrimi cititorilor sensibili din epoca romantică și de mai tîrziu"; fraza următoare acesteia este completată, între „Tolstoi" și „toți aceștia", astfel: „dar și numeroase alte personaje din romanele «polițiste» ale lui Alexandre Dumas, Ponson du Terrail, Paul Féval, Xavier de Montépin". In paragraful 4, după fraza de început, au fost adăugate următoarele rînduri: „*Omul natural* al lui Rousseau nu mai trebuia căutat departe, în preriile Americii sau pe țărmurile insulelor Antile. Gorki ne arată că oamenii naturali se găsesc printre noi, în forma tuturor acelora pe care societatea burgheză neabsorbindu-i, ei se păstrează ca rezerva regeneratoare a omenirii." A fost adăugat un paragraf nou, cel care începe cu „Nervii proletarului..."

Aceste modificări au fost menținute la retipărirea studiului în volum. Cu acest prilej au fost însă lăsate deoparte următoarele rînduri, care alcătuiau, atît în *Veac nou* cît și în *Probleme de literatură*, finalul textului: „Luptele muncitorului Pavel Vlasov, devenit conștient și înălțat peste condiția anarhică a rebelului Celkaș, fără a se pierde în sfera abstractă a biologului Protasov, angajat în acțiune revoluționară, este etapa în care poposește dialectica lui Gorki. De aici, el va regăsi drumul către cultul estetic al naturii, către bunătatea și puritatea din exemplul bunicii. Un fir continuu leagă în opera lui Gorki eticul, esteticul și politicul. Noua organizare dreaptă a cetății va satisface năzuințele omului. În *Mama*, care sintetizează experiențele hotărîtoare ale scriitorului în urma revoluției din 1905, tovarășul de luptă al lui Pavel, Andrei, exclamă odată, într-un moment tragic al acțiunii: «Știu, va veni o vreme cînd oamenii se vor înveseli unul pe altul, cînd fiecare om va fi o stea

pentru celălalt. Pe pămînt vor umbla oameni liberi, curați și mari prin libertatea lor; fiecare va avea inima curățată de lăcomie și de ură. Atunci viața nu va mai fi viață, ci va fi o slujbă în cinstea omului; chipul lui se va înălța; cei care sînt liberi pot atinge toate înălțimile! Atunci vor trăi pentru libertate și adevăr, pentru frumos; cei mai buni vor fi cei care vor cuprinde cît mai larg lumea în inima lor, care o vor iubi mai tare, cei mai buni vor fi cei mai descătușați de toate, căci în sufletul lor va fi cea mai mare frumusețe! Oamenii acelei vieți vor fi niște oameni aleși...» Vechii greci au vorbit adeseori de acea dezvoltare a sentimentelor tragice, prin care eroii ajung la bucuria eliberării de sub apăsarea lor. Cuvintele lui Andrei conțin un astfel de moment al eliberării. Regăsim în ele aceeași subliniere a sensului vieții pe care am întîlnit-o în atîtea opere ale scriitorului și pe care acesta îl crede realizabil prin lupta lui Pavel și a tovarășilor săi. În acest gînd culminează mesajul lui Gorki."

Marcel Proust

Publicat ca studiu introductiv la volumul *În căutarea timpului pierdut. Swann*, traducere de Radu Cioculescu, Fundația pentru literatură și artă, 1945 (volum retipărit, împreună cu studiul, în colecția „Biblioteca pentru toți" a Editurii pentru literatură, în 1968) și în *Viața românească*, an. XXXVIII, nr. 1, ianuarie 1946, p. 10—18. Reproducem textul din revistă.

Tudor Vianu a încercat el însuși să traducă din Proust: în manuscrisele sale s-au păstrat cîteva file.

Thomas Mann

A apărut în volumul *Generație și creație. Contribuții la critica timpului*, 1936, p. 90—110. Pare a fi o conferință, poate aceea ținută la 13 martie 1933,

la Fundaţia universitară, sub auspiciile Universităţii Libere

Thomas Mann a fost, dintre contemporani, scriitorul preferat al lui Tudor Vianu, acela pentru care a arătat nu numai un interes statornic, dar şi atracţie profundă, manifestare a unei adevărate afinităţi, a unei asemănări de structură morală. Aşa se şi explică faptul că a fost sensibil mai cu seamă la dimensiunea etică a operei lui Thomas Mann. Descoperirea ei se produsese în epoca de formaţie a lui Tudor Vianu, care o evocă astfel în autobiografia sa spirituală, *Idei trăite* : „Citeam în vremea aceea cu mare atracţie pe Thomas Mann şi cred că am fost unul dintre cei dintîi care au atras atenţia publicului nostru asupra operelor acestui mare scriitor. În timpul războiului Thomas Mann nu stătuse prea departe de poziţiile imperialismului german, mai ales prin rezistenţa sa faţă de doctrinele progresului social, după cum o dovedeşte cartea sa *Betrachtungen eines Unpolitischen.* Dar perspectivele lui Thomas Mann păreau a se fi schimbat în marele său roman *Der Zauberberg*, pe care în 1927 îl luasem cu mine la Paris, citindu-l şi recitindu-l în odăiţa sărăcăcioasă a unui hotel din rue de L'Abbé de l'Epée [...]. Urmăream dezvoltarea tînărului Hans Castorp, nenumăratele lui experienţe de natură şi cultură, cu sufletul la gură, pentru că în fond problemele lui erau ale mele şi soarta lui ar fi putut deveni a mea. *Der Zauberberg* este una din cărţile cele mai mari ale vremii noastre ; în formele ei romaneşti, este confruntarea cea mai profundă a conflictelor de idei şi de sensibilitate în epoca de la începutul secolului nostru. De cînd l-am citit în odăiţa din Paris, n-a fost pagină de-a lui Thomas Mann care să nu-mi fi trecut sub ochi şi cuvîntul său a fost aşteptat de mine ca acela al unui învăţător" *(Opere,* I, p. 122—123). De aci înainte îl va cita mereu, deopotrivă pe prozator şi pe eseist. Iar primul studiu pe care i-l consacră este unul publicat în *Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială*, IX, nr. 1—3, 1930, p. 432—434. Este, probabil, cel pe care l-a

citit la radio la 18 mai 1929, cu prilejul acordării premiului Nobel lui Thomas Mann, sau o formă revăzută şi dezvoltată a acestuia. Oricum, textul e scris în 1929, judecînd după titlu — *Thomas Mann (Premiul Nobel 1929)* — şi după propoziţia cu care începe Reproducem aici acest studiu, care-l prefigurează pe cel din *Generaţie şi creaţie* :

„Premiul Nobel pentru literatură a fost acordat anul acesta romancierului şi eseistului Thomas Mann. Oprindu-se la această alegere, Academia suedeză a înţeles desigur să distingă nu numai pe unul dintre cei mai de seamă creatori de caractere din literatura contemporană şi pe unul dintre artiştii cei mai riguroşi, dar în acelaşi timp pe scriitorul care, găsindu-se acum la unul din posturile de conducere spirituală a patriei sale, mijloceşte în chipul cel mai activ pentru opera plină de făgăduinţe a unei sinteze europene.

Opera lui Thomas Mann prezintă în adevăr această trăsătură particulară în cuprinsul literaturii germane de astăzi, că depăşind cadrele creaţiei literare propriu-zise se manifestă în domenii felurite ale acţiunii sociale şi culturale pentru a deschide de fiecare dată perspectiva unei noi datorii a timpului nostru şi calea unei noi îndrumări generale. Printre celelalte nume ilustre cu care Thomas Mann se întruneşte în Germania, G. Hauptmann este numai un dramaturg şi un povestitor. Este adevărat că la formula naturalismului său teatral s-au aprins în epoca Wilhelmină cîteva energii protestatare şi că tînăra republică de după război a trebuit să recunoască în autorul *Ţesătorilor* un premergător şi un părinte spiritual. Hauptmann a continuat însă să rămînă şi în aceste împrejurări numai un poet. Adevărul este că şi din lirica lui Stefan George s-a încercat a se dezvolta o atitudine de viaţă şi cultură. Dar opera hieratică şi nu lipsită de un oarecare orgoliu a poetului născut în acele locuri ale Renaniei, pe a căror scenă istorică s-au perindat, în demersul veacurilor, acele elemente constitutive ale Occidentului a căror însumare for-

mează conștiința europeană a poetului de astăzi, opera mistică, profund stilizată și foarte supravegheată a acestui descendent din soldați romani și cavaleri cruciați, cum poetului îi place să se închipuie, pentru a găsi justificarea disciplinei de fier la care se încovoaie și a elanului cucernic care îl face să palpite, această operă îndreptățește cel mult un estetism care nu slujește, care se opune vieții.

Tinerețea lui Thomas Mann s-a desfășurat și ea în regiunile lipsite de contingențe ale unei concepții artistice de viață. Era pe atunci epoca în care *Corespondența* lui Flaubert definea pentru atîți minuitori ai condeiului principiile formei artistice de viață, ca ceva opus formei ei burgheze. Din acea sferă de preocupări și din elanul mărturisirii a răsărit pentru Mann figura lui Tonio Kröger, prototip al artistului problematic, a cărui temă esențială de viață nu se poate realiza decît prin sacrificiul dureros al aspirațiilor care alcătuiesc cuprinsul adevărat al unei existențe umane. S-ar spune că estetismul nu i-a ajuns niciodată lui Thomas Mann. Adeseori se poate citi între rîndurile operei sale propria jale a poetului care se simte deosebit de restul oamenilor, avîntul său neliniștit și tragic către exemplarul armonios și normal, pe care îl învăluie într-o iubire țesută din remușcarea de a fi pierdut atîtea fericiri ale vieții celei adevărate. Nimeni mai bine ca Thomas Mann nu ne-a făcut să simțim conflictele care însîngerează psihologia unui artist.

Dar astfel de conflicte au fost alimentate în cazul lui Mann de pricini numeroase și particulare. În vinele lui s-au revărsat ereditățile opuse ale unui vechi sînge germanic și ale unui sînge meridional și latin, amestecînd între ele nostalgia și forma, muzica și viziunea. Adolescentul care începea de timpuriu viața boemei müncheneze trebuia apoi să se smulgă din cercul tradițiilor seculare ale familiei tatălui, descendent al unui lung șir de negustori și patricieni hanseați din Lübeck. Mlădița ruptă din trunchiul acestei venerabile aristocrații burgheze nu trăia viața

aventuroasă a imaginației decît cu o conștiință încărcată de vinovăție. Mult mai tîrziu și anume acum în urmă, răspunzînd redactorului publicației *Revue d'Allemagne*, care îi ceruse o autobiografie, Mann interpretează cu humor sentimentul de viață care nu l-a părăsit niciodată, minunîndu-se cum din dezordinea unui temperament de artist s-a putut dezvolta o carieră și o situație, în jurul căreia se concentrează respectul general și atîtea din satisfacțiile mai mici ale unei existențe izbutite.

Cuvîntul menit să dezlege însă ceea ce sentimentul problematic al artistului ne prezintă chiar astăzi ca o «enigmă» ni l-a destăinuit Mann mai înainte. Sînt în *Considerațiile unui apolitic (Betrachtungen eines Unpolitischen)* cîteva pagini foarte instructive consacrate propriei sale asemănări cu exemplul lui Flaubert. Opera, creația literară, n-a fost pentru Mann un domeniu în care viața culminează numai pentru a se nega pe sine, așa cum ni se spune a fi fost cazul autorului *Doamnei Bovary*. Pentru Mann, opera a coincis cu însuși cuprinsul și ținta etică a vieții, așa cum întreprinderile lor comerciale trebuie să fi fost pentru strămoșii săi din Lübeck. Dar această serioasă aplicare asupra sarcinii vieții sale, ostenelile îndelungi și consecvente pe care ea le-a cerut nu dau oare o deplină justificare în sens burghez izbînzilor artistice de astăzi? Umbrele strămoșilor din Lübeck n-au tot dreptul să privească mulțumite către acest urmaș al lor?

Mai rămîneau, ca două principii adverse în psihologia lui Mann, Nordul neguros cu Studiul imaginativ, moștenit odată cu sîngele mamei, o sud-americană. Problema etică a vieții lui Mann a stat în încercarea de a constitui arta ca temă a unei existențe burgheze. Problema sa propriu-zis artistică s-a desemnat de timpuriu ca încercarea de a introduce în materia nordică a inspirației sale claritatea și preocuparea de formă a Sudului și ca la cîțiva alți dintre contemporanii săi de seamă, ca la Stefan George sau Hugo von Hofmannsthal, noutatea și farmecul pe care opera

lui Mann le sugera asupra unui public germanic au rezultat în mare parte dintr-o viziune limpede și ordonată a întregului, dintr-o armonie și ușurință latină. Nici unul dintre termenii contrastului său interior nu s-a pierdut în această sinteză și printre planurile bine diferențiate ale nuvelelor și romanelor sale a continuat să curgă lava grea a unui suflet înclinat meditației morții și a durerii. Din primul său roman, *Buddenbrooks*, opera lui Mann n-a încetat să se dezvolte în lumina unui tragic amurg de tristețe și pieire. Era vremea cînd în toată Europa se vorbea despre o «literatură decadentă» și Mann a reprezentat atunci unul din momentele acelei literaturi.

Se poate spune astăzi că ceea ce la finele veacului trecut se numea «decadentism» nu era altceva decît alunecarea inspirației literare sub raza de influență a sensibilității nordice, care, cu un Wagner, un Dostoievski, un Ibsen, un Strindberg, răspîndea pe toată întinderea continentului un nou romantism al morții și neliniștii.

Omul aplecat asupra enigmei sale morale este în esența sa o ființă reacționară, pentru că viața și progresul instituțiilor îi sînt indiferente, întrucît rămîn exterioare destinului său intim. În *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Mann schițează portretul acestui tip subiectiv și reacționar, în care recunoaște trăsăturile tipului german. Din această perspectivă a eului concentrat asupra sa însuși respinge el critica săgetătoare pe care, în anii războiului, conducătorii spirituali ai țărilor aliate o adresau germanismului, răspunzîndu-i în același timp cu portretul puțin binevoitor al retorului apusean, amator al progresului, libertății și civilizației. A fost atunci o clipă de îndîrjire polemică, asupra căreia Mann a revenit mai tîrziu. Pînă una alta, retorul apusean și adversarul său se încarnează în figura lui Settembrini și a lui Leo Naphta, care în romanul *Der Zauberberg (Muntele fermecat)* își dispută sufletul lui Hans Castorp, un

învățăcel germanic, un băiat venit, ca și autorul, din Lübeck, pentru a rămîne șapte ani într-un sanatoriu de tuberculoși din Elveția, în timp ce în jurul munților de acolo se aprinde și se răspîndește marele foc al războiului. Castorp nu se hotărăște însă pentru nici una dintre învățăturile maeștrilor săi și sfîrșitul romanului ni-l arată pierzîndu-se în marile valuri de viață ale luptei, către care coborîse. Dincolo de ispita morții și de făgăduiala civilizației, viața își cucerise drepturile ei.

Thomas Mann a mărturisit odată că Nietzsche este filozoful care l-a ajutat să se ridice peste dificultățile interioare în care-l pusese războiul. Moartea, care putea fi mai înainte obiectul unei meditații și al unei voluptăți, echivoce, dar puternice și amețitoare, devenea acum o primejdie palpabilă. Evenimentele mari din Răsărit pun în discuție viața întregii civilizații europene. Europa mai are dreptul să rămînă fixată în contrastele ei interioare? Bunăvoința față de viață ne ordonă să ne ridicăm deasupra lor. După război, Thomas Mann a călătorit în Franța și a fost acolo bine primit. În fața mai multor cercuri intelectuale, el a explicat motivele noii sale orientări. O apropiere franco-germană, pe baza unei ideologii democrate, i se pare astăzi posibilă. În consecință, acțiunea sa continuă să sprijine cauza împăcării în ordinea internațională și republica, înlăuntru.

În acest fel, virtutea prin excelență burgheză a destoiniciei a făcut din Thomas Mann un artist, un afirmator al vieții și l-a înzestrat cu o conștiință europeană. Întocmai ca și Hans Castorp, în pictura căruia el a reprodus cîteva din trăsăturile autoportretului său de tinerețe, Thomas Mann a fost «un copil care făcea griji vieții». Trecînd pe lîngă toate primejdiile, el le-a învins pe toate. Bunăvoința este însușirea fundamentală a naturii sale prin excelență etică. Prietenia cărților sale o resimt mai mult în felul acesta; mai mult decît dogmaticii, cercetătorii — și triumful său de astăzi trebuie să bucure mai mult pe cei ce se ostenesc în cîmpul culturii decît pe aceia

care cred că se pot odihni în splendoarea cuceririlor lor".

Thomas Mann

A fost publicat mai întîi în *Democrația*, 2, nr. 20, 18 martie 1945, p. 1 și 7, apoi, cu minime modificări stilistice, în volumul *Transformările ideii de om și alte studii de estetică și morală*, 1946, p. 145—153, de unde îl reproducem.

SCRIITORII ROMÂNI ȘI LITERATURA UNIVERSALĂ

Receptarea antichității în literatura română

A apărut în *Iașul literar*, 10, nr. 12, decembrie 1959, p. 17—21, în *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 559—563, cu mențiunea: „Comunicare la Congresul asupra Renașterii, convocat de Academia de Științe din Berlin, la Wittenberg, între 3 și 8 iulie 1959". Actele acestei reuniuni științifice au fost publicate în două volume, în 1962, în Editura Academiei din Berlin, sub egida Academiei germane de științe. Dintr-o scurtă prefață a îngrijitorului ediției, J. Irmscher, aflăm că „Institutul pentru studiul antichității greco-romane al Academiei germane de științe din Berlin a organizat între 3 și 8 iunie (la Vianu: iulie — *n.n.*) 1959, în orașul lui Luther, Wittenberg, cu participare internațională, o conferință pe tema Renașterea și umanismul în Europa Centrală și de Est". Comunicarea lui Vianu este publicată în limba germană (*Die Rezeption der Antike in der rumänischen Literatur*) în vol. I (p. 328—334), care grupează contribuțiile în trei capitole: Probleme generale, Europa de Vest și Germania; Europa de Sud și de Est. În capitolul al treilea, alături de Tudor

Vianu, figurează încă doi români: Andrei Oțetea (*Wittenberg et la Moldavie*) și G. Oprescu (*Die Renaissance im Zuge der Kunstentwicklung der rumänischen Länder*).

În partea ultimă a volumului al doilea (acesta cuprinzînd comunicări despre „probleme ale Renașterii și umanismului" în Ungaria, Polonia, Cehoslovacia), intitulată *Despre probleme actuale ale Renașterii și umanismului*, este inclusă și o intervenție a lui Tudor Vianu, în limba franceză (*Epilogue critique. Quelques problèmes de l'humanisme moderne*), care susține ideea că dacă umanismul din secolele XV—XVI, ca și cel german din secolul XVIII, „au fost puse în serviciul omului individual", „noul umanism, pe care noi îl căutăm, acela căruia trebuie să-i dăm adeziunea noastră, este umanismul social, acela care își propune ridicarea valorii morale prin ameliorarea condițiilor de viață ale tuturor straturilor poporului și prin perfecționarea relațiilor între toate popoarele lumii, în spiritul iubirii universale a omului". Ideea o va dezvolta, în sensul pe care-l afirmaseră studiile sale de filozofia culturii, în mai multe împrejurări, între care o dezbatere organizată de Comisia națională pentru U.N.E.S.C.O. la 18, 25 și 29 ianuarie 1960, la care au participat, între alții, Ath. Joja, M. Ralea, Iorgu Iordan, Al. Graur, A. Oțetea, E. Condurachi, Demostene Botez, Al. Philippide și publicată în *Buletinul Comisiei naționale pentru U.N.E.S.C.O.*, nr. 1, 1960. Să mai amintim și o conferință al cărei text l-a publicat Gh. Bulgăr în *Almanahul literar*, 1970, p. 47—53.

Mitul prometeic în literatura română

Publicat mai întîi în volumul (colectiv) *Studii de literatură universală*, editat de Societatea de științe istorice și filologice, în 1956, p. 231—244, apoi în *Studii de literatură universală și comparată*, 1960 (p. 163—180) și 1963 (p. 621—632); retipărit în limba

franceză în *Revue roumaine*, nr. 4, 1964, p. 38—46, şi germană în *Rumanische Rundschau*, nr. 4, 1964, p. 39—48.

Reproducem textul din *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963.

Imaginea Greciei antice în „Memento mori" de Eminescu

A apărut în volumul *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 579—588, de unde îl reproducem. Postum, în volumul Tudor Vianu, *Eminescu*, Editura Junimea, 1974, p. 113—129.

Studiul a ieşit dintr-o preocupare căreia îi datorăm şi cartea *Arghezi, poet al Omului*. *„Cîntare Omului" în cadrul literaturii comparate* şi al cărei obiect îl formulează Vianu însuşi într-o scrisoare (din 10 aprilie 1963) de răspuns la invitaţia de a participa la Congresul Federaţiei Internaţionale de limbi şi literaturi moderne : „aş putea prezenta un referat despre *Poemele umanităţii în literatura română*" (cf. Tudor Vianu, *Corespondenţă*, ediţie îngrijită de H. Zalis, Editura Minerva, 1970, p. 222).

Eminescu şi Shakespeare

A apărut pentru întîia oară în *Gazeta literară*, an. I, nr. 6, 22 aprilie 1954, p. 1, apoi în volumele *Literatură universală şi literatură naţională*, 1956, p. 213—216 şi *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 565—567. Reproducem textul din acest din urmă volum.

Madách şi Eminescu

Publicat mai întîi în *Viaţa românească*, an. XV, nr. 10, octombrie 1962, p. 123—131, apoi în volumul *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 569—577 ; reluat, în limba maghiară, în *Igaz Szó*, 12, nr. 5, mai 1964, p. 713—721 şi în *A Román Irodalom Kis Tükre (Antológia literaturii române)*, vol. IV, 1964, p. 1060—1071. Postum, în volumul Tudor Vianu, *Eminescu*, Editura Junimea, 1974, p. 311—326.

Este, cum precizează nota de subsol a autorului, o „comunicare citită la Institutul de literatură al Academiei maghiare de ştiinţe, Budapesta, aprilie 1962". La 12 ianuarie 1962, Vianu primise o scrisoare de la Sőtér István, secretarul Academiei maghiare de ştiinţe, prin care era invitat să petreacă o săptămînă în Ungaria ca oaspete al acestei Academii. Din scrisoarea sa de răspuns, trimisă la 25 ianuarie 1962, mai aflăm, în afară de acceptarea invitaţiei : „Cred că voi putea petrece în Ungaria săptămîna dintre 9 şi 15 aprilie, anul acesta, şi cu această ocazie aş putea să ţin conferinţa pe care mi-aţi cerut-o, despre *Madách şi Eminescu*" (cf. Tudor Vianu, *Corespondenţă*, ed. cit., p. 216).

Coşbuc, traducător al lui Dante

Publicat mai întîi în *Gazeta literară*, an. I, nr. 27, 16 septembrie 1954, p. 2, apoi în volumele *Literatură universală şi literatură naţională*, 1956, p. 228—233, şi *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 597—600. Reproducem textul din acest din urmă volum.

Tudor Arghezi şi înnoirea lirismului european

Este o comunicare prezentată de Tudor Vianu la Congresul de literatură comparată ţinut la Utrecht între 21 şi 26 august 1961. A apărut în *Luceafărul*, an. V, nr. 3, 1 februarie 1962, p. 2, apoi în *Buletin al Comisiei naţionale a R.P.R. pentru U.N.E.S.C.O.*, 3, nr. 1, 1962, p. 40—48. Textul a fost inclus în volumul *Studii de literatură universală şi comparată*, 1963, p. 593—596. Între timp fusese publicat (rezumat, în limba franceză : *Tudor Arghezi et la rénovation du lyrisme européen*) şi în volumul cu materialele congresului : *Actes (Proceedings) du III e Congrès de*

l'Association Internationale de littérature comparée, apărut în 1962.

Arghezi, poet al Omului
(„Cîntare Omului" în cadrul literaturii comparate)

Studiul, a cărui temă este *„Cîntare Omului" în cadrul literaturii comparate* (cum indică subtitlul), la origine un curs universitar, a apărut la Editura pentru literatură, în 1964, la puţină vreme după moartea autorului (intra la tipar în chiar ziua dispariţiei lui). Este ultimul text scris de Vianu despre Arghezi. La primirea cărţii, poetul publică (în *Contemporanul*, 3 iulie 1964) tableta *O voce de dincolo...* :

„Dimineaţă cenuşie... Un presentiment de întristare, parcă, filtrează printr-al doilea cenuşiu, al perdelei.

Îmi intră Paraschiva în chilie şi-mi pune palma deschisă pe creştet, cum fac şi eu cu prietenii mei clinii, cînd mă duc să-i împac cu aşteptările deopotrivă de mîhnite şi pentru semenul lor cu cravată.

Oftează şi tace.

— Simt că tu mi-ascunzi ceva...

Paraschivei i se umezesc ochii...

Într-adevăr...

Către prînz, în săptămînalul condus de confratele Ivaşcu, citii că Tudor Vianu s-a prăpădit... O zvîcnire a inimii, vulcanică, l-a prăbuşit din verticală : o verticală, piatră cu piatră, relief după relief şi mozaic pe mozaic, pînă la ultimul capitel în acantă.

— Domnule Vianu ! Nici un răspuns...

Au căzut florile pomilor, zilele şi nopţile peste el...

Iată că poetul Bănuţă, directorul Editurii pentru literatură, îmi aduce o carte apărută prin osîrdiile sale : Tudor Vianu. *Arghezi, poet al Omului* (vai mie !). M-am sculat de la lucru, şovăind şi eu pe oblica mea verticală, ca să primesc, îndurerat şi mut, mesajul de mărturisire de dincolo de lume.

Mă uit uimit pe fereastră, cît de mult cer se întinde peste atît de puţina noastră viaţă.

— Iubite domnule Vianu ! ..Nimic.

S-au isprăvit un om ales, o chemare, o melancolie, o eleganţă...

Se aude dangătul înecat în depărtări al unui clopot, pierdut şi el..."

Cel dintîi ecou critic apare în *Gazeta literară*, an. XI, nr. 29, 16 iulie 1964 : cronica semnată de Lucian Raicu. Criticul face mai întîi o caracterizare a personalităţii lui Tudor Vianu, interesantă prin accentul pus pe dimensiunea ei artistică. Iată pasajul esenţial :

„Tudor Vianu este un erudit care-şi stăpîneşte cu vigoare cunoştinţele ; această forţă selectivă şi această demnitate intelectuală cu care izbuteşte să lasă mereu deasupra relevă nu numai un savant ci şi un artist, este un aspect nu numai al omului de ştiinţă, dar şi un reflex al unei puternice personalităţi, în stare să comunice fluxul gîndirii şi totodată să transmită emoţia înaltă a culturii. O intimitate vibrantă, erudiţie catifelată de poezie, un simţ istoric îmbinat cu un simţ al valorilor certe şi, mai presus de toate, o extraordinară capacitate expresivă, contribuie la efectul de un indiscutabil farmec al personalităţii lui Tudor Vianu.

În manifestări de rară discreţie şi elevaţie intelectuală, el este şi unul din marii *prozatori*, unul din cei mai de seamă evocatori ai realităţii din cîţi cunoaşte literatura română. În forme savant reţinute şi oricît de abstracte, însuşirea principală a structurii sale de savant, estetician, filozof, filolog şi critic literar rămîne totuşi *expresivitatea* tipului de comunicare. Temperament de artist, el este în acelaşi timp un amator de fapte concludente şi un însetat de dovezi logice şi din sinteza acestor particularităţi se naşte un stil de specială strălucire."

Analiza cărţii despre Arghezi subliniază mai întîi funcţionalitatea referinţelor de istoria culturii din prima parte în demersul criticului : „Parcurgînd această din urmă contribuţie a sa, simţi efectiv cum sevele culturii şi ale reflecţiei urcă în opera lui Arghezi prin zeci de ţevi rezistente şi că ea absoarbe toate marile

ecouri ale temelor umaniste. Capitolele închinate «sociogoniilor» antice şi celor moderne sînt de aceea, fără a se menţiona faptul cu ostentaţie, un studiu implicit al operei lui Tudor Arghezi. Spuneam însă că ele valorează şi în sine şi pot fi parcurse ca atare. Este şi o savantă artă epică în incursiunea stabilită de autorul cercetării. Ca şi cum ai străbate un roman perfect cristalizat, în stare să-ţi dea sentimentul vieţii, senzaţia lucrului existent aievea sub ochii tăi. t.t aşa însoţeşti pe Tudor Vianu şi aventura sa în lumea cărţilor fundamentale. Tema umanistă a cercetării este personajul viu — de tăria celor întîlnite în romane clasice — al lucrării lui Tudor Vianu. Autorul îl urmăreşte în zeci de «situaţii» imprevizibile şi totuşi verosimile şi organice, pînă să ajungă a fi personajul central al ultimei mari sociogonii, *Cîntare Omului*. Tudor Vianu vede tema în toate ipostazele ei, în avînturi şi în descreşteri, în formulările ei antagonice şi apoi din nou în patetica sa unitate, astfel cum poporul român a restituit-o umanităţii, prin opera unuia din scriitorii săi de geniu."

Comentînd analiza făcută poemului arghezian, Lucian Raicu insistă asupra metodei critice: „autorul valorifică sugestiile şi posibilităţile revelatoare ale criticii «stilistice» [...]. Valoarea studiului întreprins este condiţionată de tactul desăvîrşit care prezidează la funcţionarea metodei propuse. După cum cercetarea comparativistă nu degenerează în meschină urmărire de «izvoare» şi «influenţe», tot astfel valorificarea studiului stilistic nu alunecă nici un moment în aride enumerări de procedee, într-o inventariere neconcludentă de forme lingvistice, ci se însumează la tot pasul efortului sintetic, în cea mai strictă comunicare cu mişcarea ideilor generale, cu substanţa de viaţă şi concepţia asupra lumii, materializate în opera cercetată. S-ar spune că asistăm mai degrabă la o verificare susţinută prin fapte necontroversabile a unor intuiţii totale asupra operei. Conceptelor estetice, gustului artistic, judecăţilor de existenţă şi de valoare li se ataşează dovezile scoase la iveală de realitatea însăşi — concretă — a operei. Cercetătorul se opreşte adesea asupra unor detalii expresive, pe care însă nu le lasă în stare de material inform şi neconcludent, ci le descoperă cu un instinct sigur semnificaţia, aspectul de revelatoare generalitate."

Legătura strînsă dintre secţiunile cărţii, între excursul istoric şi analiza poemului arghezian este observată şi de Al. Căprariu, în cronica sa din *Tribuna*, an. VIII, nr. 32, 6 august 1964: „Făcînd un amplu istoric al evoluţiei temei sociogonice, de la marii antici pînă la poezia modernă, Tudor Vianu schiţează cu erudiţie — ajutat de subtilul său temperament artistic — drumul străbătut de această temă în conştiinţa artistică mereu îmbogăţită a omului. Capitolele închinate sociogoniilor antice şi moderne nu sînt numai oarecari demonstraţii de virtuozitate savantă, ci se subsumează organic ideii centrale urmărite de autor, el apropiindu-se de aceasta cu laborioasă migală, făcind pe parcursul analizei subtile delimitări şi nuanţări care, toate, ajută cu precizie la designarea notelor specifice ale poemului arghezian". Viziunea istoristă a autorului e subliniată într-un pasaj ca următorul: „Analiza lui Tudor Vianu este permanent însoţită de un viu simţ al istoriei. Acesta se manifestă rodnic în egală măsură şi în prezentarea notelor caracteristice pe care le dobîndeşte tema sociogonică în felurite creaţii prin legătura lor cu concretul social, şi în distingerea unor multiple tipuri de poeţi care au hotărît acestei teme un loc de bază în opera lor." Remarcînd că „cercetarea *comparatistă* a poemului este conjugată cu aceea *stilistică*, realizîndu-se o imagine de ansamblu plină de inedit, care scoate şi mai pregnant în evidenţă noutatea poemei argheziene, valoarea ei cu totul excepţională", Al. Căprariu se opreşte mai îndelung asupra oralităţii ca notă specifică poeziei lui Arghezi: „Remarcînd prezenţa în scrisul lui Arghezi a concurenţei între formele stilistice orale şi cele scriptice, Tudor Vianu subliniază că poemul *Cîntare Omului* aparţine fazei de înaintare şi creştere a procedeelor orale de stil în opera poetului. De aici se degajă înţelesul extraordinarei maleabilităţi dobîndite de graiul

nostru în scrisul lui Arghezi [...]. Dacă evocările anterioare ale începuturilor societății omenești și ale dezvoltării acesteia erau realizate cu mijloacele filozofului sau ale poetului, în *Cîntare Omului* Arghezi se vădește un scriitor ivit «dintr-un vorbitor și dintr-un cîntăreț» — un rapsod deci. Concluzia lui Tudor Vianu se justifică nuanțat prin argumentele aduse de-a lungul analizei [...]. Fixat strălucit în poezia universală și prin această operă, datorită procedeului utilizat, Arghezi se situează implicit în sfera marii noastre tradiții literare, pe linia Alecsandri, Eminescu, Creangă, Caragiale, Sadoveanu — «genii ale oralității în primul rînd»."

Judecata de valoare globală, în care revine ideea „temperamentului artistic" al lui Vianu, este formulată în termenii următori : „Prin *Arghezi, poet al Omului* Tudor Vianu ne-a dăruit o carte exemplară. Se îmbină armonios în paginile ei prezența eruditului cu a analistului fecund, dragostea pătimașă pentru marile realizări ale literaturii noastre cu înțeleapta și științifica precizare a locului pe care acestea au dreptul să-l ocupe în literatura universală. Temperamentul artistic al cercetătorului a scutit scrierea de posibilele aridități ale amplei tentative de explicitare a poemului arghezian. La lectură, volumul lui Tudor Vianu oferă deliciile unui autentic roman, în care eroii principali sînt ideile, dar dincolo de acestea citești mereu prezența creatoare a omului. Fără îndoială, volumul *Arghezi, poet al Omului* este un monument al culturii noastre noi."

O altă recenzie care trebuie consemnată e cea semnată de George Munteanu în *Contemporanul*, nr. 36, 4 septembrie 1964. „Cartea de față folosește mijloacele și resursele investigațiilor de ordin comparatist, nu atît în sensul stabilirii de izvoare precis identificabile, cît mai degrabă în acela al circumscrierii unei problematici de rezonanță multimilenară, căreia poemul lui Arghezi îi constituie cea mai ilustră prelungire în contemporaneitate", observă criticul. După care notează, în marginea părții istorice a cărții : „Lucrarea înfățișează mai întîi, selectiv și istoric, «sociogoniile» mai de seamă ale antichității și ale timpurilor moderne. Problematica acestor sociogonii (adică viziuni coerente despre ivirea și dezvoltarea umanității) este urmărită cu preocuparea selectării esențialului, a continuității de motive, a deosebirilor de interpretare derivînd din concepțiile opuse despre lume ale autorilor. În această ultimă privință, Tudor Vianu realizează distincțiile cuvenite între *sociogoniile imanente* [...] și cele *transcendente* [...]. Se realizează astfel cadrul istoric firesc de situare a *Cîntării Omului* într-un amplu și prestigios context tematic, prin stabilirea unor paralelisme edificatoare." George Munteanu pune în evidență o anumită insuficiență a cercetării din partea istorică a cărții, ale cărei urmări s-ar vedea în cea rezervată comentării poemului arghezian : „E de observat, în legătură cu acest cadru, că — probabil din necesități de economie a lucrării — el nu prezintă cu insistența trebuitoare toți termenii de referință ce se impuneau. [...] Pentru a face comparația pe deplin edificatoare, lucrarea nu trebuia să se restrîngă, în cazul sociogoniilor anterioare, doar la specificul problematicii lor, cum s-a întîmplat cam peste tot, ci și la acela al viziunii artistice, pentru a oferi și în acest sens cuvenitul termen de referință. Or, o asemenea referință nu e vizibilă decît incidental. [...] Iată însă că atunci cînd se ajunge la *Cîntare Omului*, căreia îi este rezervat aproape jumătate din spațiul cărții, nu se urmăresc comparativ doar filiațiile și deosebirile în ordinea problematicii, ci se insistă în mod deosebit și asupra expresiei artistice a operei, a mijloacelor de stil specific argheziene — deși aici cititorul nu mai poate face raportări comparative la sociogoniile trecutului, deoarece nu i s-a oferit în prealabil materialul aperceptiv necesar." „Dar chiar cu această lacună, se grăbește să precizeze criticul, studiul lui Tudor Vianu reprezintă o prestigioasă contribuție în materie de istorie literară." În afara aprecierilor citate mai sus, George Munteanu adaugă altele, dintre care e de reținut mai întîi următoarea : „Partea din lucrare rezervată sociogoniilor trecutului prezintă numeroase sugestii fecunde, la lectură, pentru mai

buna înțelegere a unui Heliade, Hasdeu, Eminescu, situați în contextul problemelor avute în vedere de Tudor Vianu". Apoi o alta, întîlnită și la alți comentatori ai volumului, privind organicitatea viziunii critice desfășurate în el: „partea primă a lucrării își învederează întreaga însemnătate abia punînd-o în relație cu amplele analize consacrate *Cîntării Omului*. Se demonstrează astfel convingător că, fără a fi un «poet savant», crescut «în umbra unui mare model», Arghezi — între marii lirici ai secolului XX — e cel care a însumat, dezvoltînd-o creator într-o sinteză profund contemporană, întreaga problematică esențială a unei teme dificile, care a fost îmbrățișată prin veacuri doar de cei mai străluciți reprezentanți ai poeziei universale". În fine, despre metoda stilistică aplicată de Vianu aici: „Precizările în legătură cu structura muzicală a *Cîntării Omului*, cu concurența dintre «formele stilistice verbale și cele scriptice» și cu sensul devenirii ei în opera lui Arghezi, cu frecvența unui anumit material expresiv, structurat în *Cîntare Omului* într-o «formă adresată» etc., constituie puncte de plecare pentru acea «stilistică argheziană» în care Tudor Vianu vedea un obiect de mare interes al cercetării viitoare."

Ceva despre arta traducerii

A apărut mai întîi în *Gazeta literară*, an. II, nr. 25, 23 iunie 1955, p. 1 și 4, apoi în volumele *Literatură universală și literatură națională*, 1956, p. 267—278 și *Studii de literatură universală și comparată*, ediția a II-a revăzută și adăugită, 1963, p. 633—639. La retipărirea în acest din urmă volum autorul a eliminat următoarele rînduri din finalul eseului: „Cunosc pe Sperber din multe alte lucrări ale lui. Socotesc că ar fi foarte folositor dacă Alfred M. Sperber ar consimți să ne comunice, după Al Philippide, concluziile lui privitoare la arta traducerii".

Reproducem textul din *Studii de literatură universală și comparată*, 1963.

Problema traducerilor l-a preocupat mereu pe profesorul de literatură universală (și pe traducător, se cuvine să adăugăm). Dintre reflecțiile lui pe această temă transcriu aici două fragmente din articolul *Literatura universală în românește*, publicat în *Gazeta literară*, an. I, nr. 23, 19 august 1954, p. 6 (reprodus apoi, în limba franceză, sub titlul *Contacts avec la littérature universelle*, în *Revue roumaine*, an. XI, nr. 4, 1957, p. 20—23 și în limba germană — *Weltliteratur in rumänischer Übertragung* — în *Rumänische Rundschau*, an. XI, nr. 4, 1957, p. 23—25): „Este o aspirație a oricărei culturi ajunse la maturitate nu numai întreaga desfășurare a energiei ei spirituale, în opere științifice și literare, dar și încorporarea în limba ei națională a tuturor marilor creații ale literaturii universale. Vrem să spunem, în aceste puține rînduri, ce s-a făcut în această direcție în ultimul deceniu de viață culturală și literară." După ce face un istoric sumar al traducerilor făcute în diverse țări ale Europei moderne și la noi, Vianu observă că în perioada de după 23 August 1944 „s-a priceput mai bine că traducerea nu este o lucrare literară fără importanță, vrednică să fie abandonată scriitorilor improvizați sau neinzestrați". Și continuă astfel: „O bună traducere presupune un echilibru delicat între fidelitatea față de original și adevărul expresiei în limba în care traduci. O bună traducere românească trebuie să dea impresia de a fi fost scrisă de la început în românește, dar în același timp se cuvine să păstreze timbrul special al operei originale. O bună traducere presupune un amestec subtil de știință și de artă, de scrupul filozofic și de înaripare a cuvîntului în limba care primește darul traducătorului. Traducerile trebuie deci încredințate celor mai buni scriitori ai vremii, celor mai înzestrați, dar și celor mai scrupuloși și mai învățați."

ADDENDA

Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă [II]

Este continuarea studiului publicat de Tudor Vianu în 1959, în *Revista de filologie romanică și germanică* și inclus apoi în *Studii de literatură universală și comparată*, 1960 și 1963, studiu reprodus în volumul 10 al ediției noastre. Manuscrisul studiului cu acest titlu (aflat acum la Muzeul literaturii române, sub nr. 24243) este de aproape două ori mai mare decît textul publicat de autor, care cuprindea primele trei capitole în întregime și patru subcapitole din cel de al patrulea. Continuăm deci tipărirea cu subcapitolul cinci, *Shakespeare în Italia* și cu capitolele cinci — *Descoperirea domeniului nordic în Franța [și Italia]* — și șase — *Descoperirea domeniului nordic în Germania*, acesta neredactat în întregime. Studiul a rămas, așadar, neterminat. Manuscrisul mai conține planul detaliat al capitolelor șapte și opt, intitulate *Descoperirea folclorului* și, respectiv, *Descoperirea domeniului medieval*, apoi note din care se poate deduce că autorul mai avea în vedere încă trei capitole-teme: descoperirea domeniului oriental, noua atitudine față de antichitatea clasică, concluzii în legătură cu conceptul de universalitate.

Nu știm cu precizie în ce interval a fost elaborat studiul (foarte probabil după 1955), după cum nu știm nici de ce a publicat numai parțial ceea ce redactase definitiv și de ce a abandonat acest impunător proiect.

Textul pe care îl publicăm aici a apărut în *Manuscriptum*, nr. 3, 4/1982.

Importanța mondială a literaturii sovietice

A apărut mai întîi în *Secolul 20*, nr. 10, 1961, p. 7—12, apoi în *Studii de literatură universală și comparată*, 1963, p. 555—557, de unde preluăm textul.

Într-un articol — *Revoluția și literatura clasică rusă* — publicat în *Gazeta literară*, an. IV, nr. 45, 7

noiembrie 1957, p. 1 și 6, inclus apoi în volumul *Jurnal*, 1961, p. 217—218, Tudor Vianu reflectează asupra raporturilor dintre Revoluția din Octombrie și istoria literaturii ruse. El evocă mai întîi contactele sale și ale generației din care făcea parte cu această literatură :

„În 1917, cînd a izbucnit revoluția rusă, citisem cîte ceva din Pușkin, Lermontov, Gogol, Dostoievski, Tolstoi, Turgheniev, Saltîkov-Scedrin, Cehov și Gorki. A existat la noi, în epoca pînă la primul război mondial, o literatură de traduceri din literatura rusă destul de bogată, și oamenii care au început să se formeze în acel timp au cunoscut-o mai bine decît acei ajunși la impresiile culturii între cele două războaie. Am continuat și mai tîrziu să citesc pe marii scriitori ruși ai secolului al XIX-lea, atras de adîncimea investigației lor psihologice, de tendința lor de a atinge limitele și de a pune problemele fundamentale ale omului, de puterea zguduitoare a mesajului lor. Simțeam lămurit că lectura lor nu este numai plăcere de artă, îmbogățire a minții cu atîtea cunoștințe noi despre sufletul omului, dar și experiență crucială, eveniment hotărîtor. Ieși din străbaterea acelor mari opere modificat, alt om, un om mai adînc și, în tot cazul, mai tulburat, mai atent la nenumăratele contradicții pe care cultura omenească trebuie să le rezolve. Astfel de constatări se pot face cu privire la puține alte opere ale literaturii universale."

Revoluția îi apărea, încă din momentul producerii ei, ca un eveniment pregătit sau anunțat de literatura clasică rusă :

„Mi se pare că generalizez acum asupra unor impresii culese dintr-o epocă mai lungă de frecventare a literaturii ruse, dar dacă mă restrîng numai la impresiile tînărului din 1917 sau la acele pe care le pot pune în legătură cu evenimentele acelui an, cred că sînt îndreptățit a spune că toată literatura rusă a secolului al XIX-lea tinde spre Revoluția din Octombrie și se încunună prin ea.

Era în vechea Rusie țaristă o neîmpăcare cu viața, sentimentul unei profunde stînjeniri, o durere de a trăi, o tristețe apăsătoare, o deznădejde, formele unui ridicol grotesc pe care marii realiști ruși le-au zugrăvit în zeci și zeci de feluri. Dar alături de toate acestea, o aspirație spre puritate și fericire, spre libertate și lumină, mesajele unor suflete în același timp înalte și adînci, care cereau să se întrupeze. Aceste suflete, din rîndul cărora s-au desprins revoluționarii ruși timp de un secol întreg, vor ca tineri plini de noblețe interioară ca Eugen Oneghin și Peciorin să nu se mai simtă oameni de prisos, ca Sonia să devină o ființă curată și senină, să nu mai existe oameni închiși în egoismul lor sălbatic ca domnii Golovliov, ca Oblomov să vindece profunda alterare morală a naturii lui, ca Ivan Ilici să nu mai moară în singurătate, ca Bazarov să nu mai mediteze gîndul lui întunecat și infecund, ca medicul din camera nr. 6 să nu se mai refugieze în demența lui, să nu mai existe relații atît de absurde ca ale lui Cicikov, teroarea și neonestitatea să nu-l mai producă pe Revizor. Aceleași suflete voiau să prindă viață și să coboare rădăcini în realitate oameni simpli, curați și bravi ca Celkaș, ființe grațioase și pure ca tînăra Natașa, firi luminate și entuziaste ca Levin, luptători drepți și viteji ca Pavel Vlasov."

Privită în perspectiva istoriei literaturii, Revoluția din Octombrie apare ca un „fenomen moral" ce închide, încununînd-o, o epocă, a literaturii clasice ruse, și deschide o alta, a literaturii sovietice:

„Privesc deci revoluția rusă ca fenomen moral și o pun în legătură cu marea epocă de literatură care a pregătit-o. Dacă l-am înțeles bine pe Lenin, mi se pare că în formația lui scriitorii ruși ai secolului al XIX-lea au intrat cu puterea unor înrîuriri hotărîtoare. Lenin este produsul unui secol întreg de critică și aspirații revoluționare, transmise desigur și prin puternica literatură rusă a secolului al XIX-lea. Revoluția socialistă, eliberînd pe muncitori și pe țărani, națiunile asuprite dinlăuntrul întinselor granițe ale Rusiei, chemînd pe fiecare om la muncă și construcție socială, a dorit să înlăture egoismul arhaic al omului, să sfarme cercul tragic al solitudinii morale, să deschidă zările către prietenie între oameni și către bucurie. Se deschidea astfel calea către realizarea mesajului literaturii ruse a secolului al XIX-lea

Ecoul evenimentelor din Octombrie a călătorit departe. A bătut atunci un ceas hotărîtor în orologiul lumii. A început o epocă nouă."

Literatura universală și literatura comparată

A apărut în *Revista învățămîntului superior*, an. VII, nr. 4, aprilie 1965, p. 35—42, într-un grupaj cu titlul *Obiectul și metodele predării literaturii universale în învățămîntul superior* și precedat de următoarea notă: „În zilele de 1 și 2 aprilie a.c. a avut loc în București o consfătuire privind obiectul și metodele predării literaturii universale în învățămîntul superior, organizată de Ministerul Învățămîntului. Au participat cadre didactice de la catedrele de literatură universală și literatură comparată din întreaga țară, esteticieni, specialiști în teoria literaturii, istorici literari, filologi, critici literari și de artă, publiciști.

Consfătuirea a avut drept scop dezbaterea unor probleme teoretice de actualitate în aceste științe, analizarea metodelor de sporire a eficienței muncii didactice a respectivelor catedre, precum și discutarea căilor de ridicare pe un plan superior a activității de cercetare științifică a cadrelor didactice universitare în domeniul istoriei literaturii universale și în domeniul literaturii comparate.

Publicăm în prezentul număr al revistei noastre cuvîntul de deschidere a lucrărilor consfătuirii, rostit de prof. dr. Jean Livescu, membru corespondent al Academiei R. P. Române, adjunct al ministrului învățămîntului, referatul *Literatura universală și literatura comparată*, al profesorului Tudor Vianu; texte prescurtate ale celorlalte referate care au stat la baza consfătuirii; o prezentare a intervențiilor participanților la consfătuire."

POSTFAȚĂ

Studiile de literatură universală și comparată formează ultimul capitol mare al operei lui Tudor Vianu, comparabil nu numai prin dimensiuni, ci și prin însemnătatea lui în revelarea și dezvoltarea personalității autorului, ca și prin influența exercitată, cu cele reprezentate de studiile lui de estetică, de literatură română, de filozofia culturii, de stilistică. Cele mai multe sînt scrise după 1948, cînd profesorul de estetică a devenit profesor de literatură comparată (aceasta a fost denumirea inițială a catedrei, schimbată, succesiv, în „literatură de peste hotare", „literatură universală", „literatură universală și comparată"). Era o disciplină universitară nouă la noi, și, în ce-l privește pe titularul ei, acesta se vedea repetînd o situație pe care o trăise cu două decenii mai înainte, cînd începuse să predea, pentru întîia oară în învățămîntul românesc, un curs de filozofia culturii. Dificultățile întîmpinate acum au fost, desigur, mari. Ele priveau pe de o parte informația de istorie literară și necesitatea citirii sau recitirii scriitorilor mari din cîteva literaturi ; pe de altă parte, statutul nu tocmai clar al disciplinei : constituită încă de la sfîrșitul secolului trecut, ilustrată de reviste și de cărți numeroase, între care unele de mare valoare, predată în multe universități, literatura comparată se afla, în anii de după război, într-un impas. Obi-

ectul, metoda și rezultatele ei erau puse sub semnul întrebării. În fine, dificultăți implica și punerea ei de acord cu ideologia literară a epocii. Cu seriozitatea profesională care l-a caracterizat întotdeauna, Tudor Vianu se instalează în spațiul noii discipline. Nu doar pentru a o preda. El are vocația construcției culturale, pe care încearcă s-o realizeze deopotrivă prin profesorat și prin scris, forme de activitate distincte, dar resimțindu-se una de existența celeilalte : prelegerile au substanța unor studii dense și personale, articolele și cărțile au o intenție superior pedagogică și, uneori, o factură didactică.

Pentru a construi, Vianu are nevoie de principii, de idei și concepte clare. Le va expune în cîteva studii cu caracter programatic și în cadrul unora dintre cele aplicative, le va reformula de mai multe ori, precizîndu-le și nuanțîndu-le. Conceptele fundamentale sînt acelea pe care le va pune în titlul volumului său de studii în materie : literatură universală și literatură comparată.

Într-un articol consacrat anume primului dintre ele, *Conceptul de literatură universală* (1962), Vianu identifică trei accepții ale acestuia : literatura universală înseamnă „totalitatea literaturilor lumii, adică a literaturilor scrise sau vorbite în toate limbile pămîntului" ; într-un sens mai restrîns, ea „reține din tot ce a produs geniul poetic al popoarelor, ca manifestare orală sau scrisă, acele opere cu un conținut atît de uman, în formele unei organizări estetice atît de perfecte, încît ele s-au impus sau merită a se impune în conștiința de cultură a întregii omeniri" ; în fine, termenul desemnează „schimbul de bunuri literare în aceeași epocă, prin traduceri, studii, publicații periodice consacrate literaturilor străine". Dintre aceste sensuri (acceptate și de alții ; lexiconul literar al lui Gero von Wilpert — *Sachwörterbuch der Literatur* — le înregistra în anul 1969), Vianu îl preferă și-l ilustrează pe cel de al doilea (și îl susține, de asemenea, pe ultimul ; ele sînt, dealtfel, vom vedea, cele mai apropiate de ideea lui Goethe

despre literatura universală, de la care pleacă Vianu de fapt). În astfel de termeni e circumscris conceptul începînd din 1955 *(Literatură universală și literatură națională)* și pînă în 1964 *(Literatura universală și literatura comparată)*. Formularea ultimă este cea mai cuprinzătoare : „Literatura universală este studiul tuturor operelor literare care, prin însemnătatea lor în dezvoltarea socială a omenirii, prin perfecțiunea lor artistică, prin larga lor difuziune și, cînd este vorba de opere scrise în epoci anterioare, prin lunga durată a influenței și reputației lor, au ajuns să fie considerate ca un bun comun al tuturor popoarelor și dețin un loc în formula de cultură generală a tuturor oamenilor cultivați din ziua de astăzi. Așadar, nu tot cuprinsul diferitelor literaturi naționale intră în literatura universală, ci numai acele creații ale acestora care, prin cele mai înalte însușiri de fond și de formă, ca și prin întinderea și permanența acțiunii lor, au dobîndit calitatea universalității."

În conceptul de literatură universală al lui Vianu sînt implicate două elemente principale : valoarea și o relativă mobilitate. Poziția criticului în legătură cu ele merită să fie observată. Valoarea se confundă aproape cu conceptul pe care-l susține : literatura universală este suma capodoperelor. Existența acestei sume dă spiritului uman încredere în posibilitățile lui creatoare și în perenitatea rezultatelor sale. Vianu înclină, de aceea, să sublinieze permanența operelor care alcătuiesc literatura universală, exemplaritatea lor, valabilitatea peste limite de timp și spațiu. Ansamblul se lărgește, firește, treptat, suportă adaosuri, dar nu restructurări radicale sau pierderi de elemente componente și cu atît mai puțin substituiri prin alte ansambluri. O asemenea viziune, a stabilității, este reconfortantă și satisface nevoia omului de a-și conserva propriile valori. Însă ea poate favoriza mai mult o atitudine contemplativă decît una creatoare, căci aceasta din urmă presupune o relație activă cu lumea, inclusiv cu lumea valorilor culturale, privite altfel decît ca niște stele fixe ale unui firmament

protector. Dar care este limita primejdioasă a reconsiderării valorilor acceptate pînă atunci? Şi care este criteriul acestei reconsiderări? Sînt întrebări pe care Vianu şi le-a pus, epoca însăşi, de reorientare a culturii, le-a pus tuturor. Iată-l formulînd el însuşi o întrebare şi răspunzînd la ea: „Cineva se poate întreba cu ce criteriu putem aprecia valoarea universală a unora din creaţiile literare? Răspunsul stă în conştiinţa de cultură a omului angajat în luptele pentru progresul social al timpului nostru. Ne apar ca opere posedînd o valoare universală acele care, reprezentînd cu mare forţă şi claritate timpul şi locul lor, au izbutit să-şi prelungească însemnătatea dincolo de acestea şi, după proba repetată a secolelor sau deceniilor, să se menţină în conştiinţa de cultură a oamenilor de azi. Apreciem deci valoarea universală a unor opere literare din unghiul timpului şi cu interesele care ne sînt proprii." Şi tot acolo: „Putem spune că tezaurul literaturii universale se dispune în jurul omului actual, care recunoaşte în ele [în operele cu valoare universală, n.n.] o forţă ziditoare a culturii lui. Un criteriu impersonal, un loc geometric de unde să putem determina aria literaturii universale nu cred că pot fi găsite. Literatura universală este, de fapt, atmosfera în care trăieşte, se mişcă, din care îşi trage puterile omul viu din zilele noastre" *(Literatură universală şi literatură naţională)*. Să observăm mai întîi că ideea valorizării literaturii trecutului din perspectiva timpului care o receptează (nu a celui care a produs-o) nu era o idee nouă la Vianu şi cu atît mai puţin una conjuncturală. O aflăm exprimată încă din 1926, în articolul *Alecsandri ca descriptiv* şi o regăsim în următoarea propoziţie din 1946 *(B. P. Hasdeu, poetul)*: „Fiecare epocă trebuie să-şi scrie istoria ei literară, grupînd în modul ei propriu materia trecutului şi repartizînd într-un fel personal accentele valorificării". Tudor Vianu n-a avut niciodată o concepţie muzeală despre cultură, a înţeles-o ca însumare continuă şi organică de valori active, valabile pentru omul fiecărei noi epoci şi capabile să-l susţină în crearea altor valori, care să-l exprime pe el şi epoca sa. Ceea ce trebuie să mai observăm — şi să subliniem — în propoziţiile citate mai sus este accentul pus pe valoare. Lucru important din două motive. Pe de o parte pentru că el exprimă un punct de vedere în legătură cu obiectul disciplinei. Preocupată de identificarea izvoarelor şi a influenţelor, literatura comparată a arătat o preferinţă marcată scriitorilor mai mici, operelor minore, pentru că aci era mai clară prezenţa unor influenţe, căutarea izvoarelor se impunea sau era, în orice caz, încurajată, scrierea respectivă putea fi — dacă nu trebuia chiar — explicată printr-un model. „O trăsătură specifică studiilor de literatură comparată este spaţiul întins acordat scriitorilor de mîna a doua sau a treia, pe care istoria literară naţională îi menţionează sau îi ignoră şi care totuşi au jucat un rol important ca emiţători sau transmiţători [...]. Scara valorilor nu este aceeaşi pentru comparatist şi pentru istoricii diverselor literaturi naţionale", susţine unul dintre reprezentanţii cei mai autorizaţi ai comparatismului, Paul Van Tieghem *(Literatura comparată*, 1931). O asemenea înţelegere, care ignoră valoarea estetică sau o înlocuieşte cu prezenţa cantitativă a influenţei, a condus, între altele, la criza intervenită în comparatism şi care a fost în primul rînd o criză a obiectului, a conceperii lui. Rolul acordat de către Vianu valorii ca principal criteriu al constituirii acestuia exprimă, aşadar, o poziţie de principiu ce trebuie reţinută. Ea este importantă, spuneam, şi dintr-un alt motiv. Proletcultismul, dogmatismul şi sociologismul vulgar au determinat atunci, în anii '50, o sărăcire şi o alterare a imaginii literaturii naţionale şi a celei universale, aplicînd abuziv şi deformant principiul raportării la prezent, o imagine cu totul insuficientă pentru nevoile spirituale, morale, ale omului căruia îi era oferită şi pentru susţinerea efortului său creator. Studiile şi prelegerile lui Vianu au evitat, atît cît a fost posibil, această tendinţă şi, aşezate pe principiul valorii, afirmat şi

teoretic ca fundamental, au avut un efect cultural pozitiv

„Literatura universală" desemnează deopotrivă obiectul și știința care-l studiază. Ce denumește atunci „literatura comparată" și ce loc i se rezervă? În legătură cu acest concept este de remarcat că Vianu îl acceptă cu ezitări și numai după ce îl redefinește. În *Literatură universală și literatură națională* (1955) Vianu pare înclinat să transfere „literaturii universale" ceea ce fusese asumat de către „literatura comparată". „Programul istoriei literaturii universale nu se confundă oare cu acel al literaturii comparate?" — se întreabă el însuși. Răspunsul este evaziv. „Desigur, harnica și fructuoasa anchetă a comparatismului ne este de un mare ajutor", concede Vianu, adăugind imediat: „Totuși, spre deosebire de felul în care este practicat comparatismul contemporan, propria noastră îndrumare se deosebește cel puțin într-un punct esențial. Adeseori, străbătînd cercetările comparatiștilor, nu putem să nu ne împotrivim acelui fel de a prezenta operele literare ca o simplă țesătură de influențe străine. Premisele teoretice ale comparatiștilor acordă un loc atît de mic influențelor interne, geniului originar al scriitorilor și răsfrîngerii împrejurărilor sociale ale locului și ale timpului în care a apărut, încît ne întrebăm cum s-a putut impune valoarea unor produse spirituale care n-ar fi decît un mozaic de înrîuriri externe? Principiile comparatismului sînt uneori atît de puțin adîncite, încît, în felul lui de a prezenta lucrurile, s-ar părea că o operă străină a lucrat asupra unei opere naționale numai pentru că a apărut într-un moment anterior al timpului și că acțiunea uneia asupra alteia n-a fost decît un fruct al întîmplării." Răspunsul la întrebarea privind raportul dintre programul literaturii universale și acela al literaturii comparate e amînat, în locul lui aflăm o critică a comparatismului și indicarea punctelor în care el trebuie revizuit. Critica și revizuirea continuă cîțiva ani, temele uneia și ale celeilalte rămînînd în general cele fixate aici. Ele sînt

reductibile, de fapt, la una singură, aceea a influențelor, cu care comparatismul se confundă aproape („această noțiune de influență, care constituie însuși miezul studiilor de literatură comparată" — Paul Van Tieghem, *op. cit.*, p. 121). Vianu limitează mai întîi importanța explicației comparatiste, trecînd în prim-plan alte determinări: „Studiul influențelor literare externe nu ni se pare hotărîtor pentru explicarea operelor și momentelor literare. Acestea cresc din condiții istorice locale, care își găsesc temperamentele scriitoricești adecvate acestor condiții și se sprijină pe influențe de cultură selectate pentru scopurile urmărite de scriitori" (*Renaștere și antichitate*, 1956). E o limitare în favoarea altor factori și totodată o subordonare față de aceștia. Influența exercitată de o operă literară străină (de un scriitor, de un curent etc.) poate fi privită „ca transmisiune", adică din perspectiva operei care o exercită, sau „ca receptare", deci din unghiul operei care o primește. Comparatismul „a urmărit mai mult transmisiunea decît receptarea. S-a urmărit adică acțiunea unei opere sau a unei personalități asupra alteia, dar cu mult mai puțin acțiunea de selectare a influențelor, deschiderea în fața lor, alianța ideologică căutată în ele" (*ibid.*). Ceea ce propune Vianu este inversarea perspectivei, considerarea influenței din punctul de vedere al receptorului, nu al emițătorului. Ideea lui e că nu cutare influență sau influențe explică o operă, ci că această operă explică prezența influențelor a căror urmă e constatată.

Simpla schimbare de perspectivă nu rezolvă, firește, problema influențelor literare, „una dintre cele mai spinoase pe care și le pune știința literaturii". Vianu o reia în *Antichitatea și Renașterea* (1957), insistînd asupra unei idei pe care o formulase mai înainte și aducînd una nouă, care completează și nuanțează punctul său de vedere. Ideea mai veche este a explicării sociologice (și nu prin simpla cronologie și prin contacte întîmplătoare) a exercitării unei influențe: „O operă nu lucrează întîmplător asupra

altera sau numai din pricină că a apărut mai devreme. Influenţele operează numai acolo unde natura terenului social le asimilează şi le face rodnice. Jean Jacques Rousseau a acceptat influenţa lui Richardson şi *Noua Eloiză* s-a constituit în legătură cu formula romanului sentimental englez pentru că autorul şi opera lui vorbeau în numele şi pentru acel public francez şi european al secolului al XVIII-lea care recunoştea în precedentele engleze aliaţii ideologici ai propriilor lui aspiraţii şi lupte." Cealaltă idee se referă la relaţia dintre emiţător şi receptor. A o identifica la nivelul detaliilor este insuficient, dacă nu chiar neconcludent : „Operele între care stabilim relaţii genetice trebuie considerate în întregimea lor şi acţiunea emanată de la una din ele trebuie înţeleasă într-un mod mai general, ca o forţă fecundă, prezentă şi activă, chiar dacă nu poate fi identificată prin procedeul oarecum mecanic al suprapunerii de texte". O astfel de relaţie este, de pildă, aceea dintre *Ruinele* lui Volney şi poeziile pe tema cuprinsă în acest titlu ale lui Heliade Rădulescu, Cîrlova, Grigore Alexandrescu. Mai interesantă este interpretarea „relaţiei genetice" ca o influenţă reciprocă, funcţionînd deci în dublu sens : „Influenţele nu emană de la nişte opere ca de la nişte izvoare împietrite, rămase de-a pururi identice cu ele însele [...]. Chipul unei opere se schimbă odată cu felul înrîuririi absorbite din ea." Dacă opera emitentă participă, aşadar, la constituirea fizionomiei operei receptoare, aceasta din urmă modifică, la rîndu-i, semnificaţia celei dintîi, prin punerea în relief a ceea ce a receptat ea. Aspectul valorificat astfel aparţine, desigur, operei emitente, nu-i este atribuit arbitrar, dar el apare totodată ca un reflex al operei care l-a relevat, al operei receptoare adică.

În singurul articol consacrat exclusiv conceptului de comparatism (*Literatura comparată*, 1958), Vianu dezvoltă mai întîi ideea trecerii de la identificarea relaţiilor dintre faptele literare la explicarea lor „în cadrul mai larg al istoriei societăţii în care influenţele au devenit fecunde", insistînd asupra schimbării perspectivei de cercetare : „Problema receptării literare este astăzi întrebarea cea mai acută a studiilor noastre şi nu cred îndepărtat momentul în care se vor scrie istorii literare în care autorii vor fi prezentaţi nu în felul în care au suportat presiunea unor modele, ci în acela în care le-au căutat şi le-au ales, pentru a răspunde uneia din nevoile lor". O asemenea orientare ar echivala cu „o adevărată revoluţie copernicană a studiilor literare" (analogia a fost folosită, se ştie, de către Kant în legătură cu propria sa teorie a cunoaşterii, care, spre deosebire de cele dinainte, porneşte de la subiect, nu de la obiect).

Comparatismul trebuie, aşadar, să reorienteze studiul influenţelor ; totodată, trebuie să treacă dincolo de el, la cercetarea paralelismelor, a „analogiilor tematice sau ideologice care nu pot fi lămurite pe calea influenţelor". Vianu propune o tematologie liberă de preocuparea, adeseori stînjenitoare, de a identifica izvoarele, constînd în urmărirea „filiaţiei unei teme cu interesul de a vedea cum aceeaşi temă dobîndeşte rezolvări felurite la diferiţi autori şi în diferite momente".

Clarificate astfel în studiile pe care le-am citat, cele două concepte — „literatură universală" şi „literatură comparată" — sînt definite pentru ultima oară în referatul căruia îi dau titlul şi în care este formulat şi raportul dintre ele : „Se poate deci spune că dacă literatura universală studiază operele de mare însemnătate umană şi artistică produse în diferite literaturi naţionale, este rolul literaturii comparate să pună în lumină unitatea internă a domeniului întreg, prin stabilirea influenţelor şi paralelismelor. Literatura universală este o totalitate ; literatura comparată este metoda prin care explicăm geneza acestei totalităţi." Faptul că operele importante din diverse literaturi compun un ansamblu coerent se datoreşte, pe de o parte, circulaţiei temelor, motivelor, ideilor, procedeelor etc., pe scurt, influenţelor, înţelese ca „alianţe ideologice" şi care sînt mijlocite de opere

mai puțin importante, deseori minore, dar care pentru funcția lor de mediatori intră în sfera de cercetări a comparatismului, sînt o parte — secundară — a obiectului disciplinei; pe de altă parte, se datorește analogiilor, paralelismelor explicabile prin similitudinile de structură a societăților în care se manifestă. Circulația și palingenezia determină formarea curentelor literare internaționale, care reprezintă principalul obiect al cercetărilor comparatiste sau în orice caz cadrul în care ele situează fenomenele.

Acestea sînt principalele elemente care definesc poziția teoretică a lui Vianu. Ea se deosebește mult de comparatismul tradițional, reprezentat mai ales de cercetători francezi. „Obiectul literaturii comparate constă în studierea raporturilor dintre operele diferitelor literaturi", susținea Paul Van Tieghem, în lucrarea citată. După 20 de ani de la prima apariție acea lucrare ajunsese la a patra ediție și tot atunci, în 1951, M.-F. Guyard, profesor la Sorbona, publică un nou îndreptar al disciplinei, cu același titlu. Și pentru el literatura comparată este „istoria relațiilor literare internaționale. Comparatistul stă la frontierele lingvistice sau naționale și supraveghează schimburile de teme, de idei, de cărți sau de sentimente între două sau mai multe literaturi." El are a cerceta „agenții" transmisiunilor literare (traduceri, lucrări de critică, reviste și ziare, însemnări de călătorie), destinul genurilor și speciilor literare, al temelor și personajelor, difuziunea unui scriitor sau a unei opere într-o țară străină, sursele unei scrieri, imaginea unui popor în literatura altuia etc. Un asemenea program aduce în prim-plan scriitori și opere de mai mică însemnătate literară, valoarea estetică este principial ignorată sau devine un element secundar.

Poziția teoretică a lui Vianu e mai aproape, sub cel puțin două aspecte, de cea susținută în epocă de către René Wellek (în *Critica literaturii comparate*, *Numele și esența literaturii comparate*): literatura comparată trebuie să se ocupe, ca orice formă de critică și istorie literară, de opere; atentă la originalitatea lor („Operele literare nu sînt pur și simplu suma unor izvoare și influențe; ele sînt întreguri în care materia primă luată din altă parte încetează de a mai fi materie inertă deoarece este asimilată într-o nouă structură" — *Criza literaturii comparate*), ea are drept principal obiect valoarea. „Adevărata cercetare literară nu se ocupă de fapte inerte, ci de valori și de calități" — *ibidem*; „Selectarea valorilor — scria Vianu în ultimul său text cu caracter programatic — este o operație fără de care istoria nu este decît un conglomerat amorf de fapte și date, lipsit de un principiu al grupării lor expresive, după nevoile unui anumit moment al culturii." Și dacă e să indicăm punctul cel mai important în care Vianu și Wellek se despart, vom spune că Wellek e mai „purist" („trebuie să ne ocupăm de problema «literaturității», să abordăm problema principală a esteticii, aceea a naturii artei și literaturii") decît Vianu, a cărui primă mișcare este de a așeza operele în contextul lor cultural și social, căruia îi atribuie o funcție explicativă.

Pe aceste temeiuri teoretice și metodologice se constituie opera de comparatist a lui Tudor Vianu, elaborată, în cea mai mare parte, după 1950. Studii despre scriitori străini sau secțiuni în literatura universală se întîlnesc, evident, și mai devreme în scrisul său, dar apar de regulă în prelungirea preocupărilor esteticianului sau filozofului culturii. În eseul consacrat lui Baudelaire (scris în 1921, publicat în 1924) Vianu aplică tipologia schilleriană: autorul *Florilor răului* este un poet „sentimental". „problema vieții și a poeziei lui [...] este aceea a întregii literaturi universale de la Rousseau încoace", este „contrastul dintre civilizație și natură", Baudelaire „împarte cu toți modernii simțirea unui dureros inconformism cu lumea". Vianu îl privește nu atît ca pe un înnoitor al poeziei cît ca pe un „erou al civilizației noastre", care a realizat „sinteza poetică cea mai luminoasă a suferinței și revoltelor ei" și care, după ce i-a trăit infernul, a trecut ca printr-un pur-

gatoriu prin lumea orientală și exotică, unde a aflat „modelul acelei împăcări cu natura pe care felul hibrid al culturii noastre n-o mai permite"; punctul cel mai înaintat al itinerarului moral al poetului îl reprezintă aspirația spre puritate, „marile efecte de lumină albă care dau un patetism special operei sale". Aceasta ar fi latura paradisiacă a poeziei baudelairiene, în care Vianu vede, așadar, un fel de summa dantescă.

Ca estetician și filozof al culturii analizează și *Ideile lui Goethe despre artă* (1932), ilustrative pentru celălalt pol al tipologiei schilleriene și pentru orientarea spre clasicism a epocii, sau opera lui Thomas Mann (1930, 1936), care îi apare ca exemplară prin concilierea artei cu viața.

Foarte interesante, din mai multe motive, sînt cîteva eseuri publicate în anii '40. Punctul de plecare este întrebarea dacă studiul literaturilor moderne îl poate înlocui pe acela al literaturilor vechi, „în opera de cunoaștere și perfecționare a omului", dacă alături de umanismul clasic există un umanism modern (*Literatura și cunoașterea omului*, 1940). Vianu răspunde, firește, afirmativ, răspunde, aș zice, aprioric, adică înainte de a examina chestiunea, pentru că el nu poate concepe izolarea literaturii moderne de cea antică („fundamentul ei în timp"), lipsa de unitate a culturii și eclipsarea finalității ei umaniste. Chiar de la începuturile ei, în Renaștere, literatura modernă reia „gîndul umanist" al culturii antice, dispărut în evul mediu, și-l dezvoltă într-o „componentă antropologică" mai accentuată chiar decît aceea pe care o avusese literatura antică. „Toți marii scriitori europeni, de la Renaștere încoace au fost antropologi adînci: Cervantes și Shakespeare, Racine și Molière, Bossuet și Pascal, Diderot, Goethe, Stendhal și Balzac, Manzoni, Dickens și Thackeray, Tolstoi și Dostoievski"; susține Vianu, care le va consacra studii multora dintre ei și care e convins că „s-ar putea scrie o întreagă istorie a literaturii moderne cu preocuparea de a arăta cum s-a dezvoltat cunoașterea omului, ce

regiuni noi ale sufletului omenesc au fost cucerite treptat prin operele poeților și ce imagini noi ale omului au fost pe rînd impuse prin acestea". S-a creat astfel un umanism nou, care e o constantă a literaturii europene moderne, chiar dacă uneori mai subțiată, ca în epoca romantică („intuițiile poeților se mențin acum în suprafața pitorească a omului") sau în curentele literare mai noi, cînd „interesul antropologic" scade și se accentuează acela pentru „factorul formal-estetic al creației", ceea ce a făcut să se vorbească de o „dezumanizare a artei" (Ortega y Gasset). Fenomenul e însă limitat la sfera liricii, și anume acolo unde s-a impus ideea „poeziei pure"; romanul, dimpotrivă, a ilustrat din ce în ce mai puternic „antropologia literară", și e destul a-i cita pe Thomas Mann, Proust, Gide.

Literatura modernă îi apare, așadar, lui Vianu acum ca dominată de preocuparea antropologică. Și tot așa și critica literară, care nu este, în principiu, decît „conștiința literaturii timpului său" (*Epocile criticii literare*, 1942). Dacă deci literatura europeană de la Renaștere încoace este „orientată către cunoașterea omului într-o măsură pe care n-a atins-o nici una din producțiile altei epoci", dacă „sinteza imaginativă a omului, ca ființă fizică și morală" este „obiectul constant al tuturor marilor scriitori care au apărut în ultimele patru veacuri", critica literară care a însoțit această literatură poate fi privită ca însăși „ca un capitol al antropologiei moderne".

După ce fusese multă vreme filologică și estetică, judecînd opera literară ca pe un fapt lingvistic și analizînd-o în aspectele ei formale, critica și-a fixat scopul „de a extrage conținutul uman al operelor, de a-l analiza și judeca după adevărul lui". Începînd din secolul al XVI-lea, „criticii sînt din ce în ce mai rar filologi sau retoricieni, pentru a deveni psihologi, sociologi, moraliști". Antropologizarea literaturii a cunoscut mai multe etape sau orientări, ceea ce vrea să spună că perspectiva asupra omului și imaginea lui s-a modificat în timp; fiecăreia dintre ele „îi

corespunde cîte o altă preocupare centrală și cîte o altă metodă a criticii literare".

Tudor Vianu privește, așadar, literatura universală și critica dintr-un unghi antropologic. Este o orientare caracteristică acestei perioade o scrisului său, și explicația o avem în rîndurile introductive la eseul *Transformările ideii de om*, 1942: „Problema omului, a naturii și a menirii sale, se impune astăzi cu atita putere [...]. Antropologia filozofică este pentru gîndirea timpului problema cea mai urgentă." Acestei orientări i se datoresc și alte studii, între care *Fazele portretului moral*, o schiță de istorie a reprezentării omului așa cum apare ea în portretistica antică (Plutarh) și modernă (clasică — La Rochefoucauld, Retz, naturalistă — Sainte-Beuve, Taine, idealistă — Gundolf ș.a.).

Dar dacă dominanta literaturii moderne este descoperirea omului, înseamnă că ea urmează mai mult o aspirație la *cunoaștere* decît la *creație*, că e condusă de idealul *conținutului*, nu al *formei*, de principiul *adevărului*, nu al *artei*. Între criteriile valorizării, locul ocupat de *perfecțiune* l-a luat *autenticitatea*. Că este așa o dovedește și interesul cu care sînt primite jurnalele intime, schițele pregătitoare și fragmentele nedefinitivate de lucrări literare, tot ceea ce constituie document, expresie netransfigurată a experienței de viață. „Arta a ajuns a fi înțeleasă nu atît drept produsul lucrării de transformare a unui material, cît drept o formă a cunoașterii, drept revelația unei realități", observă Tudor Vianu, care a susținut mereu prima dintre aceste înțelegeri. Preocupat acum acut de semnificația și finalitatea antropologică a literaturii, el scoate în prim-plan funcția ei de cunoaștere, ajungînd în conflict cu propria lui estetică. Depășirea contradicției dintre o literatură preocupată de *ce* comunică și o teorie estetică interesată de *cum* devine operă materia literară e cerută în *Criza ideii de artă în literatură*, 1943, în termenii următori: „dacă arta are nu numai rolul de a oglindi viața, dar și pe acela de a o depăși, de a ne elibera de rigorile și constringerile ei, este limpede atunci că bogăția vitalului trebuie să se topească din nou în perfecțiunea formei, ideea artei fiind primejduită altfel să se piardă și omenirea să se lipsească de una din valorile ei cele mai înalte". Ideea de artă, de operă, de formă trebuie să rămînă, așadar, nedespărțită de aceea de literatură. Cu atît mai mult cu cît ele nu sînt asociate arbitrar, una o implică în chip necesar pe cealaltă, după cum se poate vedea din analiza „literaturii subiective", făcută de Vianu în două studii: *Din psihologia și estetica literaturii subiective* și *Sinceritatea în literatura subiectivă*, amîndouă din 1946. Memoriile, confesiunile, autobiografiile, jurnalele intime, toate acele forme de expresie literară cărora epoca modernă le acordă atita interes pentru *autenticitatea* lor și care sînt privite ca documente integrale ale unor experiențe, sînt într-adevăr conduse de principiul sincerității: „Sinceritatea, adică trecerea fără reticențe a întregului cuprins sufletesc în cuvintele care îl exprimă, este prima normă pe care și-o impun autorii de literatură subiectivă și aceea care îi acordă acesteia valoarea și interesul". Însă, dovedește Vianu, „exprimarea eului memorialistic prin propriile lui evenimente presupune o triplă lucrare de selectare, înlănțuire și periodizare aplicată materiei acestora", ceea ce limitează sinceritatea, o condiționează prin necesități care sînt ale artei literare în general.

În contextul acestor preocupări pentru literatură ca formă de cunoaștere a omului scrie Vianu, pentru întîia oară, despre Proust: „în afară de marele interes al formulei sale de artă, ne apropie și ne leagă de Proust vastitatea investigației sale umane, enorma îmbogățire a figurii omului prin intuiția și analiza sa, a acelui om pe care nu-l putem iubi și nu-l putem ajuta să se înalțe decît cunoscîndu-l mai complet și mai adînc". Valorii antropologice a romanului proustian, dată de adîncimea și finețea actului de cunoaștere realizat prin memoria involuntară, i se adaugă aceea propriu-zis artistică: „datele memoriei sînt introduse [...] în sintezele fanteziei, încît în câu-

tarea timpului pierdut este în acelaşi timp o creaţie memorialistică şi una epică, un roman".

În fine, dintre textele de dinainte de 1948 care intră în sfera comparatismului mai amintesc aici *Note asupra obscurităţii poetice*, 1944, doct excurs prin literatura universală în căutarea elementelor care compun „seria istorică" a poeziei ermetice. Unul dintre firele ei şi-ar avea începutul în literatura medievală, în acel *trobar clus* al cărui iniţiator ar fi trubadurul Marcabru, în secolul al XII-lea, un altul ar porni din tradiţia alegoristă a literaturii creştine, continuată în poezie de Dante, de romanticii germani, de Goethe; o altă linie ar fi reprezentată de conceptismul lui Petrarca, al lui Marino, al preţioşilor francezi — între care Maurice Scève — şi de derivaţia lui spaniolă — cultismul ilustrat de Góngora. Seria istorică se continuă cu Nerval, Mallarmé, Valéry, suprarealiştii.

Toate aceste studii sînt concepute din perspectiva esteticianului şi a filozofului culturii. Problemele pe care şi le pune Vianu privesc literatura universală, dar sînt mai ales probleme de estetică şi de filozofia culturii. Evident, e greu de spus cînd şi de ce un studiu despre un fenomen literar este un studiu de literatură universală, materia singură nu e un criteriu suficient. Trebuie avută în vedere, în orice caz, şi intenţia autorului, conştiinţa lui în legătură cu domeniul în care se înscrie cercetarea pe care o întreprinde. În ceea ce-l priveşte pe Vianu, el începe să aibă o conştiinţă de comparatist în momentul în care, însărcinat cu predarea noii discipline, îşi pune sistematic problemele ei şi trece la elaborarea de studii şi articole prin care s-o susţină. Estetica şi filozofia culturii vor fi şi de acum înainte componente ale personalităţii lui intelectuale, însă orientarea cercetării e dată de noua situare faţă de literatură. Să urmărim procesul constituirii, în răstimp de un deceniu, pe temeiurile teoretice examinate mai sus şi în prelungirea unor studii mai vechi, a operei de comparatist a lui Tudor Vianu.

Studiul cu care prefaţează, în 1951, traducerea proprie din *Antoniu şi Cleopatra* e scris din perspectiva caracteristică lui Vianu pînă aici, să-i zicem culturală, cea adoptată mai tîrziu putînd fi numită sociologică. Opera lui Shakespeare e situată într-un plan cultural larg şi judecată prin raportare la elementele acestui plan: „Toate marile izvoare ale culturii contemporane, active încă în epoca elisabetană, se regăsesc în opera lui Shakespeare. Dar peste toate el a imprimat sigiliul personalităţii sale poetice [...]. Măsura creaţiei shakespeariene devine mai limpede tocmai atunci cînd, în legătură cu oricare din dramele sale, urmărim dezvoltarea unui motiv literar de la concretizările lui mai vechi la aceea pe care i-o dă Shakespeare. Relieful lui Shakespeare nu se detaşează în întregime decît pe fondul culturii umanistice şi populare, căreia el îi aparţine prin atîtea fire."

În 1953 el publică un studiu despre *Arta lui Rabelais*. Este o lucrare de stilistică (a fost inclusă în volumul V al ediţiei de faţă), în care se poate observa însă că Vianu ajunsese la ideea literaturii ca expresie a structurii sociale (în secolul al XVI-lea „societatea franceză atinge un stadiu al dezvoltării ei a cărui expresie literară devin Renaşterea şi umanismul. Burghezia ţării ajunsese la o conştiinţă de sine, la un fel al său propriu de a se afirma, care cere o altă cultură decît aceea a evului mediu şi a feudalităţii, orientate acum spre declinul lor") şi la înţelegerea influenţelor ca „alianţe ideologice" („latinismul şi grecismul Renaşterii franceze au fost expresia marelui avînt al vremii către însuşirea culturii antice, aceea în care burghezia timpului găsea aliatul ei ideologic în lupta dusă împotriva feudalismului").

În 1954 publică un articol despre *Eminescu şi Shakespeare*, care înregistrează prezenţele evidente ale scriitorului englez în opera celui român şi analizează poezia *Cărţile* (Al. Piru va face mai tîrziu un pas mai departe, identificînd în sonetul *Sătul de lucru* o traducere a sonetului XXVII, traducerea constituind punctul de plecare al sonetului eminescian

Cînd însuşi glasul). Din preocuparea pentru relaţiile dintre literatura română şi cea universală iese, tot acum, articolul *Coşbuc, traducător al lui Dante*. Un studiu comparatist propriu-zis este cel intitulat *Patosul adevărului în „Oedip" şi „Hamlet"*. După o caracterizare a tragediei greceşti şi a tipului de erou pe care ea l-a creat, Vianu analizează figura lui Oedip, definit ca un erou „dominat de pasiunea adevărului": „Marele dramatism al tragediei lui Sofocle provine din cucerirea treptată a adevărului teribil, din dorinţa trează de a-l afla, din acel patos al adevărului care strînge probele, înaintează din etapă în etapă în formarea certitudinii". Setea de adevăr a lui Oedip este, aşadar, resortul efectiv al dramei, pasiunea cunoaşterii, dusă pînă la capăt, chiar dacă acest capăt înseamnă distrugerea eroului. D.M. Pippidi va respinge (în *Variaţii pe teme clasice*, 1981, p. 107—108) interpretarea fără a-l numi pe autorul ei, considerînd-o „frumoasă, dar puţin convingătoare", rezultată dintr-o „nesocotire a spiritului operei", pentru care definitorie este „cîntarea elanului sfînt, a singurătăţii neîmpărtăşite".

Oedip este, după Vianu, un erou reprezentativ al epocii democraţiei ateniene, epocă în care „gîndirea teoretică şi pasiunea adevărului au serbat mari triumfuri". Iar cînd, în Renaştere, „gîndirea teoretică şi patosul adevărului se refac încă o dată", tipul de erou pe care-l reprezintă Oedip reapare şi el în figura lui Hamlet. Evident, asemănarea e „relativă", dar ceea ce interesează este dorinţa comună de a afla adevărul, cu orice preţ. Hamlet nu este, după Vianu, un abulic, cum nu este nici un impulsiv: „Fapta nu poate urma la el decît convingerii formate. Ea încheie un proces intelectual mai îndelung şi foarte scrupulos". Pentru a relua un termen folosit de Vianu în caracterizarea făcută lui Hamlet în studiul introductiv la *Antoniu şi Cleopatra* citat mai sus, eroul shakespearian are „atitudinile unei conştiinţe filozofice, scrupuloase în stabilirea adevărului, întîrziind acţiunea prin cunoaştere". Să mai observăm că rela-

ţionarea acestui tip de erou cu societatea e făcută indirect, prin intermediul culturii: „cînd, într-o societate, inteligenţa teoretică face mari progrese, apar şi caracterele stăpînite de patosul adevărului. Aşa s-a întîmplat în vremea democraţiei ateniene şi a Renaşterii, cînd Oedip şi Hamlet reprezintă nişte tipuri omeneşti limpezite în munca de cultură a omenirii."

Orizontul comparatistului e foarte larg. De la Eminescu şi Shakespeare, Coşbuc şi Dante, Sofocle, el trece, în acelaşi an, la Gorki, a cărui operă e privită din unghiul relaţiei eticului cu esteticul.

În anul următor, 1955, Vianu publică, în afară de textul cu caracter programatic *Literatură universală şi literatură naţională*, studii despre Cervantes, Voltaire, Goethe, Hugo, despre povestirea medievală *Aucassin şi Nicolette*, scriitorii picareşti, arta traducerii.

Despre Goethe, cel mai important dintre mentorii săi spirituali, niciodată uitat, Vianu scrie acum un studiu cu caracter monografic, o prezentare generală a vieţii şi a operei. Rezumarea biografiei urmăreşte procesul formării personalităţii, căci „cine urmăreşte evenimentele vieţii lui Goethe trebuie să constate că, printre operele poetului şi cugetătorului, propria lui viaţă a fost una dintre cele mai de seamă", „viaţa lui a fost o operă". Opera propriu-zisă e privită în legătură cu biografia („Viaţa şi opera lui se întrepătrund tot timpul şi alcătuiesc o unitate solidară", încît „în faţa unei opere a lui Goethe ne întrebăm cărei împrejurări a vieţii îi corespunde, cărei probleme personale îi dă o soluţie") şi în contextul culturii germane a epocii.

Din opera de spirit renascentist, de „uomo universale", a lui Goethe, Vianu insistă în caracterizare asupra lui *Wilhelm Meister* şi a lui *Faust*. Sînt scrierile pe care le-a invocat mereu şi filozoful culturii, a cărui perspectivă se menţine şi aici: analiza nu e propriu-zis una estetică, criticul comentează adică nu un roman şi o tragedie, ci două destine care ajung la soluţii de viaţă exemplare pentru omul mo-

dern. Poemului dramatic *Faust* îi consacră acum și un studiu separat, al doilea după cel din volumul *Idealul clasic al omului* (1934). Faust este o sumă, o sinteză a unei ample experiențe culturale, sociale, biografice. În el culminează lunga istorie a unor motive culturale — al răzvrătirii și al pactului cu diavolul fiind cel esențial. Cu erudiție, dar și cu plăcerea pe care a avut-o toată viața de a străbate lumea culturii, urmînd drumuri tăiate de alții sau deschizînd el însuși altele, purtînd, toate, numele de „serii istorice", Vianu urmărește circulația motivului, de la izvoarele lui orientale, din care iese vechea legendă evreiască din *Predicatorul Solomon*; astfel „apare în istoria literaturii motivul pactului cu diavolul", revenit în unele legende ale creștinismului antic și medieval, pe care comparatistul le rezumă, indicînd și preluările lor în cultura modernă. De la aceste legende el trece la cărțile populare despre Faust și de aici la prelucrările temei faustice de către Marlowe și Lessing, fiecare dintre ele fiind marcată de ambianța socială a epocii în care a apărut: „Titanismul lui Marlowe este o expresie a epocii reginei Elisabeta", „Faust al lui Lessing este unul din roadele iluminismului german". În fine, istoria temei continuă în creația lui Goethe însuși: lunga elaborare a poemului său (între 1773 și 1832) explică modificările, dar și îmbogățirile aduse de experiența scriitorului: „Această operă va conține deci rodul tuturor experiențelor sale ca om și artist și o icoană a întregii dezvoltări a societății moderne, în epoca în care s-au succedat Revoluția franceză, campaniile napoleoniene, dezvoltarea tehnicii și revoluția industrială, apariția socialismului utopic".

Analiza făcută de Vianu e mai ales una a semnificațiilor și ea identifică în *Faust* un poem despre un rebel și un titan, continuat ca „un poem neoumanistic, inspirat adică de antichitatea greacă" și încheiat ca un poem „reprezentativ pentru noile căi ale omenirii", pentru că „sensul suprem al vieții devine pentru Faust creația, munca productivă pusă

în serviciul oamenilor". Interpretarea este în esență aceea pe care Vianu o dădea în eseul din 1934, *Faust și civilizația modernă*, și în *Filozofia culturii*: „Goethe valorifică legenda faustică din unghiul noii civilizații a muncii".

Faust este o sumă și în ordinea valorilor și formelor artistice, „o mare operă dramatică, epică, lirică și satirică. Nici o altă operă literară a popoarelor moderne, poate cu excepția *Divinei Comedii* a lui Dante, n-atinge aceeași varietate, aceeași forță de expansiune a genialității poetice în multiplicitatea manifestărilor ei."

Scrisul de regulă grav al lui Vianu capătă un accent solemn cînd se referă la opera și personalitatea lui Goethe, o vibrație particulară, a venerației și a afinității reale sau năzuite. Cît despre *Faust*, el îi apare criticului, care ignoră cu totul relativa îndepărtare a sensibilității estetice contemporane de această operă și de creația lui Goethe în general, astfel: „Poemul lui Goethe înlănțuie și tîrăște pe cititorii săi, alcătuiește pentru fiecare dintre aceștia o experiență esențială a vieții, îl robește cît timp îl parcurge și produce neîncetata dorință de a-l relua și de a-l gîndi din nou."

Tudor Vianu și-a conceput studiul despre *Faust* ca pe o „călăuză" pentru cititor. O finalitate superior pedagogică a fost de fapt urmărită de el mereu, ceea ce se cuvine observat este că ea se accentuează în această epocă, dobîndind o semnificație specială. Cînd Vianu scrie, în finalul studiului despre Cervantes: „nimic din ce s-a cîștigat în munca milenară de cultură a omenirii n-a fost de prisos și nu poate fi eliminat din formula morală a epocilor mai noi", „formula noastră morală conține astăzi cîștigurile temeinice ale întregii istorii culturale a omenirii" — el reformulează ideea sa integratoare despre cultură, exprimată în *Filogeneza idealului* (1942) aproape identic: „Sîntem sau aspirăm a deveni ceea ce a fost întreaga omenire în toate momentele reprezentative ale existenței ei. Idealul nostru este constituit din

stofa tuturor idealurilor omenești." Într-un moment în care acționa, în materie de tradiție culturală, o puternică tendință reducționistă, ideea avea, dacă nu un sens polemic, în orice caz ecouri pozitive. Activitatea de comparatist (folosesc termenul în accepția lui care privește domeniul, literatura universală, nu metoda) a lui Tudor Vianu este una de readucere și de menținere în conștiința publică a epocii a marilor opere de cultură. Dincolo de valoarea în sine a textelor care o compun trebuie apreciată deci și valoarea pe care le-o conferă funcția formativă pe care au avut-o. Ea explică alegerea temelor de studiu, care alcătuiesc treptat un ansamblu larg de scriitori și opere reprezentative, ca și atitudinea — și stilul — de elogiu, de recomandare susținută a acestora. În legătură cu toți și cu toate e valabil îndemnul adresat cititorilor lui Cervantes: să-l privească „cu recunoștința cu care sîntem îndatorați marilor ziditori ai conștiinței omenești".

Începînd de acum își face loc în scrisul lui Vianu o structură de studiu alcătuită de regulă din prezentarea succesivă a epocii sub aspect social, politic, cultural, a vieții scriitorului și, în fine, a operei lui. Este, de fapt, o schemă tipică a timpului, care traducea cît se poate de clar, dar simplist, concepția deterministă despre literatură. Vianu o umple întotdeauna cu o informație densă, relativă mai ales la reflexele culturale ale stării sociale, pe care o prelucrează pas cu pas, cu o pricepere îndelung exersată a degajării semnificațiilor. În studiul despre Cervantes el evocă, așadar, mai întîi Spania socială și culturală a „secolului de aur", apoi viața scriitorului, după care, pe spațiul cel mai întins, face analiza romanului și a eroului său, comportîndu-se nu doar ca un critic, ci și ca un moralist și filozof al culturii. Tema este aceea a situării față de realitate. „Sancho se mișcă deci într-o realitate just percepută, dar îngustă — observă el; pe cînd Don Quijote se desfășoară într-o realitate concepută fals, dar extinsă pînă la țintele cele mai nobile ale omului". Ideea e dezvol-

tată într-o interpretare subtilă a finalului: „Don Quijote trăiește ca un nebun și moare ca un om cu mintea sănătoasă [...]. Revenirea la bunul-simț se întîmplă numai atunci cînd resortul lui vital se frînge [...] Nu cumva, prezentînd astfel sfîrșitul eroului său, Cervantes a vrut să ne spună că viața nu este posibilă decît atît timp cît cultivă un ideal? Viața, ca simplă expresie biologică, s-ar prăbuși de la primii pași dacă omul nu i-ar da o țintă mai înaltă."

Schema amintită se regăsește și în studiul despre Voltaire, modificată în sensul că biografia și opera sînt urmărite împreună. Tehnică îndreptățită, ca și orientarea analizei spre ideile scriitorului, dat fiind că posteritatea lui Voltaire a fost asigurată mai ales de exemplaritatea atitudinilor lui și a principiilor care le-au susținut. Ampla expunere este apoi rezumată într-un portret moral și intelectual.

Anul următor, 1956, este cel mai productiv pentru comparatist. Studiile și articolele despre Shakespeare, Heine, Flaubert, Dostoievski, Balzac, Tolstoi, Malherbe, Anatole France, despre mitul prometeic în literatura română și despre ideile de libertate și umanitate în cea italiană aduc o lărgire și o densificare a lumii de valori pe care o recomandă Vianu.

La Shakespeare revine prin două studii, gîndite amîndouă din perspectiva antropologică la care se fixase, am văzut, în anii '40 și pe care n-o va părăsi cu totul niciodată. Cel dintîi, *Shakespeare și antropologia Renașterii*, pornește de la intenția, abia mărturisită, de a susține înțelegerea lui Shakespeare ca spirit renascentist, împotriva tendinței mai noi de a-l prezenta ca scriitor baroc, „adică al epocii Contrareformei și a recrudescenței feudale și clericale produse în acest interval". După un model de gîndire care era al momentului, Vianu pare a judeca epocile de cultură după suportul lor social, într-un fel mecanic. Un mare scriitor ca Shakespeare nu poate fi integrat deci unei epoci ca aceea a Contrareformei. Raționamentul nu e formulat, și susținerea ideii se face cu argumente serioase. Caracterul renascentist

al operei lui Shakespeare e dovedit de stilul petrarchist al sonetelor şi, parţial, al dramelor („abundenţa imagistică, antitezele şi concetti-urile"), de frecvenţa aluziilor mitologice, „întocmai ca la toţi poeţii Renaşterii" şi, ceea ce s-a spus mai puţin, dar „are o însemnătate cu mult mai mare", de „înţelegerea shakespeariană a omului, îndatorată în cea mai largă măsură antichităţii şi umanismului". Aşadar, de „antropologia lui Shakespeare", de concepţia lui despre om ca fiinţă naturală (nu ca „imagine a divinităţii", cum susţinea spiritualismul medieval), oglindind şi repetînd în sine universul (analogia dintre macrocosm şi microcosm), integrată în ciclul material al naturii, determinată de condiţiile ei fizice (caracterul omului derivă din constituţia lui corporală, are o bază fiziologică). Pe scurt, „înţelegerea legăturilor dintre natură şi om a fost factorul integrant al concepţiei lui Shakespeare", care îl „leagă însă cu Renaşterea şi nu cu barocul, epocă de regres al înţelegerii ştiinţifice a lumii".

Cel de al doilea studiu încearcă să explice interesul extraordinar al publicului pentru Shakespeare, în anii aceia, la noi. „De ce se pasionează tineretul nostru pentru Shakespeare ?" — se întreabă Vianu, care înregistrează cu o mare satisfacţie fenomenul, convins că el „poate contribui la producerea unui reviriment estetic şi moral". Pentru că răspunde unei „nevoi de artă şi frumuseţe", crede el, dar şi pentru „umanitatea" lui, definită ca o capacitate de cuprindere şi de înţelegere integrală a omului. Shakespeare a „cucerit" această umanitate, spune Vianu, „depăşind tendinţe ale vremii lui", între care cea fundamentală era *titanismul*, explicat prin împrejurări sociale (ascensiunea burgheziei) şi culturale (Renaşterea). După ce ilustrează pe larg titanismul shakespearian, făcînd numeroase raportări la arta renascentistă (în care titanismul înseamnă „explozia individualismului", „magnificarea individului"), dar şi la cea antică (*hybris*-ul grecesc), criticul pune în relief depăşirea titanismului, personajele şi situaţiile în care „omul triumfă asupra titanului". Ideea a avut, probabil, o rezonanţă specială în momentul în care a fost scrisă.

Studiul despre Malherbe este comprehensiv, dar se simte în el o anume distanţare de poetica şi poezia clasicismului, în sfera cărora esteticianul îşi fixase poziţia sa. Cel despre Heine este o prezentare de tipul „introducere în viaţa şi opera lui...". Despre Balzac scrie doar un articol de caracterizare generală, textul cu care prefaţează *Madame Bovary* de Flaubert cuprinde o analiză corectă, prea puţin pentru cel care fusese la vîrsta formaţiei fascinat de acest scriitor şi voise să-i consacre lucrarea sa de doctorat. Ceea ce-l atrăsese atunci pe Vianu fusese stilul lui Flaubert ; acum el este preocupat îndeosebi de conţinutul uman al operelor. De aici, cred, şi preferinţa pentru roman şi teatru, mai exact, pentru genurile obiective, eposul şi drama. În orice caz, preocuparea este evidentă în studiile amintite pînă acum, ca şi în celelalte, despre Dostoievski, Tolstoi, A. France. „Omul modern a dobîndit o nouă adîncime a conştiinţei de sine prin operele lui Dostoievski", „regiuni sufleteşti noi, nedescrise mai înainte în literatură, sînt anexate de scriitor", „ştiinţa lui cu privire la sufletul omenesc în împrejurările contemporane a fost una din cele mai bogate şi mai adînci". Revoluţia estetică înfăptuită de el este un rezultat al acestei extraordinare cunoaşteri a omului : „în Dostoievski se lichidează noţiunea tradiţională de «caracter», aceea cu care literatura a lucrat timp de milenii. Un «caracter» este în drama şi naraţiunea clasică totalitatea statornică a dispoziţiilor intelectuale şi afective, acelea prin care individul uman, distingîndu-se de alţi indivizi, rămîne deopotrivă cu sine. Întreaga literatură, dezvoltată pe temelii aşternute de antichitate, a operat cu ideea de «caracter». [...] Dostoievski este, poate, cel dintîi mare scriitor care prezintă oameni contradictorii, alcătuiţi din tendinţe antagoniste...". Profunda cunoaştere a omului e dublată la el de o mare conştiinţă, Dostoievski este „una din cele mai mari personalităţi morale ale

epocii moderne", care „a sporit enorm imaginația durerii" și a adus o atitudine nouă, de „proslăvire a suferinței", împreună cu „credința în puterea ei de regenerare morală a omului".

Structurat de aceste idei, studiul despre Dostoievski este, de fapt, unul despre semnificațiile umane și despre valoarea antropologică și morală a operei scriitorului. Mai bine spus, opera e privită din perspectiva acestor semnificații și a acestor valori. Cel despre Tolstoi consideră romanul *Război și pace* din unghiul concepției — explicite și implicite — despre istorie a scriitorului. Observația principală, după analiza teoretică, este aceasta : concepția se regăsește în toate elementele creației lui literare. În ideea de personaj : „Spre deosebire de întreaga epică a trecutului, care lega fabulația de soarta unuia sau a mai multor personaje principale, denumite nu fără un înțeles mai adînc *eroii* narațiunii, Tolstoi face să apară și un personaj nou, necunoscut înainte, *masele umane*. [...] Prin introducerea acestui nou personaj și prin descrierea stărilor de mulțime [...], Tolstoi inaugurează un motiv cu totul nou în întreaga artă narativă a lumii." În compoziție : „Atît timp cît romanul era fabulația destinului sau a formației unui individ, a unui erou, subiectul lui avea ceva mărginit, precis. Poeții epici eliminau din largul cîmp al vieții tot ce nu era în legătură cu eroul lor [...] Orice poem epic sau roman al tradiției antetolstoiene se poate povesti din nou. Nimeni nu poate însă reproduce subiectul romanului *Război și pace*. [...] Produs de integrare a infinitesimalului uman, Tolstoi nu decupează, în substanța vieții, o configurație particulară, ci o creează pe aceasta din nou, în totalitatea ei."

Studiilor despre autori (să-l menționăm și pe cel despre A. France, scriitor care trecea atunci la noi printr-un nou con de lumină, după acela pe care-l parcursese în anii dintre războaie și de care umanismul cărturăresc al lui Vianu se simțea aproape) li se adaugă în 1956 o schiță asupra literaturii italiene, axată pe ideea „libertății și umanității" (ac-

centul cade pe Renaștere și pe concepția ei antropologică, explicită și implicită : „Tradițiile luptelor pentru libertate sînt deci dintre cele mai vechi și mai puternice în Italia. Odată cu ele a crescut și figura omului, atingînd una din eflorescențele ei cele mai complete și mai armonioase în secolele Renașterii Umanitatea a ieșit mai îmbogățită din aceste secole") și două cercetări comparatiste · *Mitul prometeic în literatura română* și *Renaștere și antichitate*.

Prima dintre ele cuprinde mai întîi o istorie succintă a motivului în literatura universală, în care Vianu reia materia și, în parte, interpretarea din capitolul *Mitul prometeic în poezia modernă* din *Filozofia culturii*, schimbînd însă perspectiva : de la explicația prin evoluția internă a culturii, a spiritului *(„Geistesgeschichte")*, el trece acum la o explicație sociologică : „Mitul lui Prometeu a fost reluat în literatura universală ori de cîte ori năzuințele de progres ale unei clase sociale regăseau în el simbolul lor adecvat. Așa se explică frecvența tratării lui înainte și după revoluția burgheză din Franța."

În literatura română el este analizat în poemul dramatic al lui Philippide, *Izgonirea lui Prometeu*, și în piesa lui Eftimiu, *Prometeu*. În poemul lui Philippide, „unul dintre cele mai uimitoare ale acelui moment literar, cu totul neașteptat la un poet în vîrstă abia de douăzeci de ani", Vianu remarcă „îndrăzneala cugetării", „fecunditatea imaginației", o „mare densitate de idei" și, notînd în treacăt unele influențe ale poeticii simboliste, situează scrierea la confluența a trei tendințe ajunse aici „după ce animaseră alte multe opere ale creației moderne" : tendința, frecventă în romantism, de a prelucra miturile, schimbînd chiar semnificația lor tradițională ; tendința sincretistă, pe care o ilustrase între alții Madách în *Tragedia omului* ; tendința „individualismului radical", a însingurării orgolioase a spiritelor nemulțumite de societate, tendință fixată în *Așa grăit-a Zarathustra* de Nietzsche sau în *Brand* de Ibsen. Nu e vorba neapărat de influențe directe, „izvoarele lite-

rare lucrează uneori și prin ideile generale pe care le trimit în atmosfera intelectuală a unei epoci", și „este mai probabil că în felul acesta au înrîurit ele în cazul de față". Cît despre piesa lui Eftimiu, ea se menține mai aproape de înțelegerea inițială a mitului, lărgind însă materia lui și preluînd influența lui Shelley.

Renașterea și antichitatea este un text programatic, afirmînd un punct de vedere în legătură cu influențele literare pe care l-am comentat în partea introductivă a postfeței. Susținîndu-l, Vianu îl ilustrează, sumar, cu raporturile dintre Renaștere și antichitate. „Nu credem că se mai poate explica Renașterea prin simpla influență a culturii antice", fiecare curent de cultură e determinat de condițiile timpului său și-i oferă acestuia soluții, în compunerea cărora intră și elemente preluate din momentele culturale anterioare („alianțe ideologice"). Aceste elemente revin însă într-o formă schimbată, „prin însăși utilizarea lor într-o nouă structură". După mai vechile istorii ale *transmisiunii* culturii antice, e necesară o istorie a *receptării* acesteia în Renaștere, așadar o inversare a perspectivei în cercetarea relațiilor dintre cele două mari epoci.

O astfel de istorie schițează Vianu în *Antichitatea și Renașterea*, publicat în anul următor. În afara unor principii ale cercetării comparatiste pe care le-am reținut în alt loc, remarcabilă este aici formularea tranșantă a ideii unității culturii europene: „Este cu neputință a înțelege literaturile moderne fără a ține seama de rolul jucat de antichitate în formarea lor. [...] Istoria literaturii popoarelor europene și a tuturor acelora care aparțin ciclului lor de cultură începe cu antichitatea greco-romană." Ideea este extinsă apoi la toate formele culturii.

Criticul reface mai întîi procesul transmiterii culturii antice de-a lungul evului mediu, cu erudiție impunătoare și cu priceperea care-l caracterizează de a selecta elementele semnificative. Nu știu dacă a utilizat cartea lui Curtius (*Literatura europeană și*

evul mediu latin), pe care o va cita peste cîteva luni, observ însă că ideea unității literaturii europene le este comună. Nu și spiritul general al lucrărilor lor — atît cît pot fi ele comparate — căci Vianu păstrează rezerva lui constantă față de evul mediu și exaltă, iarăși, ca întotdeauna, Renașterea. Concluzia doctului său excurs este că în evul mediu, „cu toată perseverarea elementelor răzlețe ale culturii vechi", s-a pierdut „legătura care ținea laolaltă sufletul lumii vechi, concepția ei de viață", din care cauză „rămășițele antice în noua cultură au mai mult caracterul unui mozaic". Renașterea înseamnă, sub acest raport, o revoluție: „ceea ce aduce ea cu adevărat nou și original" este, „în afară de încercarea de a recîștiga întregul cuprins al culturii vechi, tendința de a învia sufletul lumii vechi, adică de a-l folosi ca pe o forță a lumii actuale". Vianu urmărește, pe spațiul cel mai întins al studiului, realizarea acestei tendințe în opera lui Dante, a lui Petrarca, a umaniștilor. Un subcapitol e consacrat, în prelungirea preocupării de antropologie de pînă aici, noii viziuni asupra omului: „Renașterea descoperă din nou demnitatea omului".

În același an, 1957, Vianu mai publică un studiu despre *India în „Lusiadele" lui Camoëns*, o epopee spre a cărei lectură îl îndemnase propria sa călătorie (în 1956) în acele locuri, mai exact curiozitatea de a afla „cum va fi apărut India altor oameni, în alte timpuri". Cu același interes îi consultă pe Herodot și pe Plinius. Scrierea lui Camoëns, „icoana cea mai pertinentă a Indiei văzută de Renaștere", nu oferă satisfacții estetice deosebite: e compusă „după normele poemelor eroice ale antichității, cu scenărie mitologică", „întrupează tipul unei epopei artificiale". Părțile valabile sînt acelea care transmit experiența directă a locurilor și oamenilor. Asupra lor se oprește Vianu, după caracterizarea generală și după expunerea vieții autorului. Constatarea lui este că documentul artistic asupra Indiei conține cu mult mai puțin decît va fi cunoscut Camoëns în chip nemijlocit:

„Totul este văzut prin prisma amintirilor antice, cu o imaginaţie nutrită de citirea vechilor autori".

Orizontul comparatistului se lărgeşte mereu, dar în centrul lumii de valori pe care el o cercetează şi o recomandă pare a se afla opera lui Shakespeare. Este o situaţie nouă, căci centrul universului literar al lui Vianu îl ocupase Goethe. Substituirea aceasta, sau deplasarea centrului, este efectul modificării orientării criticului, de la „formă" la „conţinut", de la literatura ca artă la literatura ca mijloc de cunoaştere a omului — pe scurt, efectul perspectivei antropologice a lui Vianu. Un nou studiu despre Shakespeare, în 1958, e menit să fixeze deopotrivă imaginea lui ca cel mai profund cunoscător al omului şi ca „poet al Renaşterii". Sînt cele două teme principale ale criticii lui Vianu în legătură cu Shakespeare. Apartenenţa la Renaştere este indicată mai întîi prin contextul cultural în care el apare şi pe care criticul îl reconstituie cu informaţie bogată, apoi e dovedită metodic — deşi succint — „în planul formelor, al motivelor şi izvoarelor, al procedeelor de artă şi al spiritului general" al operei. Cele mai interesante — chiar dacă le-am mai întîlnit la Vianu — sînt considerațiile privind acest din urmă plan. Literatura ce premerge Renaşterii a urmărit „mai mult să dea un aliment imaginaţiei decît cunoaşterii", începînd cu această epocă ea devine un „instrument de cunoaştere a sufletului omenesc şi a societăţii". E o „revoluţie literară", pe care drama shakespeariană o desăvîrşeşte. Cele două idei ale lui Vianu asupra lui Shakespeare — „Renaşterea" şi „antropologia" — apar ca indisolubil unite: „Poetul englez rămîne cel mai mare psiholog al literaturii universale" pînă la Dostoievski. „Dar lucrul n-ar fi devenit posibil fără marea faptă care a dat un nou scop literaturii în Renaştere, transformînd-o într-un instrument de investigaţie şi cercetare a omului. Vastitatea şi profunzimea cunoaşterilor lui Shakespeare constituie manifestarea unui poet al Renaşterii, a celui mai însemnat din această epocă."

Orientată spre cercetarea conţinutului uman al operelor, spre concepţia antropologică a scriitorilor, refăcînd serii istorice şi contexte culturale, istoria literaturii universale practicată de Vianu este sau devine într-o mare măsură o istorie a ideilor. Fenomenul cultural este privit de la distanţa care să facă posibilă observarea traseelor pe care circulă ideile, ele formează, dacă nu mediul vital al literaturii, în orice caz fundamentul său, menţinînd metafora biologică, scheletul ei.

Amplul studiu scris de Vianu despre Stendhal se ocupă, cum anunţă titlul, de ideile scriitorului. Acestea alcătuiesc un fel de zonă intermediară între experienţa de viaţă şi de cultură şi creaţia scriitorului. Schiţa biografică are deci rostul de a pune în lumină împrejurările care au determinat unele dintre atitudinile sau ideile lui. Evocarea copilăriei conduce la constatarea că Stendhal „creşte opunîndu-se mediului familial" şi că „antiregalismul, antiiezuitismul, revoluţionarismul lui, adică tot atîtea atitudini care contraziceau pe acele ale familiei, îşi au originea şi în această situaţie". Alt exemplu: după ce-l urmăreşte în prima lui şedere în Italia, criticul notează: „În primul său stagiu italian se precizaseră cîteva din ideile şi atitudinile sale fundamentale, cultul lui Napoleon, liberalismul său, pasiunea pentru muzică...". Ideile lui Stendhal sînt puse într-o relaţie genetică şi cu formaţia lui culturală, ale cărei surse principale sînt în operele filozofilor, moraliştilor, ideologilor secolului al XVIII-lea. Analizîndu-le sistematic — ideile filozofice, morale, politice, estetice — Vianu vrea să deschidă calea cea mai potrivită pentru ajungerea la operă, al cărei prag nu-l trece însă.

Ideile lui Stendhal este un studiu despre un autor. Mai toate celelalte lucrări publicate în acel an, 1959, vădesc şi mai limpede înclinarea spre istoria ideilor. Cea mai întinsă dintre ele şi de cuprinderea cea mai amplă este consacrată formării ideii de literatură universală. Vianu întreprinde, aşadar, istoria conceptului fundamental al domeniului de cercetare în care

şi-a stabilit de la un timp centrul preocupărilor. De fapt, judecînd după cuprinsul studiului, nu după titlul lui — *Formarea ideii de literatură universală în prima perioadă* — ceea ce face Vianu este mai degrabă preistoria ideii decît istoria ei. El începe cu Goethe, ale cărui gînduri despre literatura universală, notate de Eckermann la 31 ianuarie 1827, reprezintă, și pentru Vianu, „actul constitutiv al literaturii universale". Goethe spusese, în esență, următoarele: „poezia este un bun al întregii umanități", „pretutindeni și în toate timpurile, ea se manifestă în sute și sute de oameni"; „a sosit timpul literaturii universale și fiecare trebuie să contribuie a grăbi instaurarea epocii ei. Dar în noua prețuire a literaturii străine nu trebuie să ne oprim la una specială și s-o considerăm drept exemplară". Goethe adaugă totuși: „Dacă simțim nevoia de ceva exemplar, trebuie să ne înapoiem la greci, în ale căror opere este reprezentat omul frumos. Tot restul trebuie considerat numai din punctul de vedere istoric și trebuie asimilat de noi în părțile lui bune". Vianu vede în acest adaos „o ezitare" a celui care, ajuns la recunoașterea diversității îndreptățite a literaturilor, rămîne legat de idealul neoclasic al sfîrșitului de secol XVIII german. Pasul decisiv fusese făcut și el însemna abandonarea modelului unic, cel clasic, „respingerea dogmatismului literar" și „înțelegerea istorică a literaturilor". Căci aceasta a fost condiția esențială a formării ideii de literatură universală: dislocarea „complexului clasic". Este procesul pe care-l urmărește Vianu. Pentru a arăta că fără depășirea dogmatismului clasic nu s-a putut ajunge la ideea de literatură universală, el examinează poziția lui Voltaire și pe aceea a lui La Harpe.

Voltaire a fost unul dintre spiritele cele mai cultivate ale secolului său, cu un orizont larg, care însă măsoară creația literară străină „cu metrul clasic francez". La capătul analizei criticul conchide: „Voltaire ne apare ca un cugetător anterior perioadei în care se formează conștiința relativității istorice și a

originalității naționale". La Harpe, autorul unui *Curs de literatură veche și modernă* (1799) mult audiat și citit în epocă, este „ultimul, dar unul dintre cei mai reprezentativi adepți ai clasicismului francez", discipol al lui Voltaire.

In „spargerea complexului clasic" și cristalizarea treptată a unei noi conștiințe literare, a ideii de literatură universală în sensul exprimat de Goethe, o importanță și o semnificație deosebită a avut-o receptarea operei lui Shakespeare, „bătălia pentru Shakespeare". Vianu reconstituie etapele ei, începînd iarăși cu Voltaire, continuînd cu redescoperirea lui Shakespeare în Anglia în secolul al XVIII-lea, în condițiile transformării ideilor estetice „în cadrul general al mișcării anticlasice" — transformare și cadru pe care criticul le indică prin numeroase elemente, după care trece la receptarea lui Shakespeare în Franța, Germania, Italia. Însă „bătălia pentru Shakespeare" este numai un aspect — e drept, esențial — al unei mișcări literare mai largi, de „anexare a întregului domeniu al literaturilor nordice, în primul rînd al literaturii engleze", mișcare prin care „orizontul literar dobîndește o extindere necunoscută clasicilor și epigonilor acestora", care continuau să apere dogmatismul clasic. Cercetarea se extinde în consecință, ocupîndu-se de descoperirea „domeniului nordic" în Franța — în special de receptarea lui Pope, De Foe, George Lillo, Addison, Steele, Richardson, Thomson, Hervey, Gray, Young — apoi în Germania, în fine, de descoperirea mitologiei și vechii poezii scandinave.

Studiul este evident neterminat, partea a doua (de la receptarea lui Shakespeare în Italia înainte), rămasă în manuscris, conține un material pe alocuri insuficient prelucrat, împrumutat din Joseph Texte, *J.-J. Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, 1895, Paul van Tieghem, *Le Préromantisme*, I, II, 1924, 1930 ș.a. Unele analize și caracterizări sînt excelente, nivelul general al studiului e înalt și nu putem decît regreta că el n-a fost dus la capăt. Ce

ar mai fi cuprins, fie și limitînd urmărirea procesului de formare a ideii de literatură universală la prima perioadă, adică pînă la Goethe? Nu știm exact, observăm însă că limitarea temporală e însoțită de una spațială, incluzînd numai literatura europeană, în special acea parte a ei — nordică — al cărei fundament îl constituie o altă estetică decît cea clasică. Dincolo de justețea procedării (într-adevăr, descoperirea „domeniului nordic", influența lui Shakespeare, a romanului sentimental și a poeziei preromantice engleze a avut un rol foarte important în lărgirea sensibilității și a receptivității literare a epocii), ea are o semnificație care întrece marginile acestei cercetări, ținînd de orientarea mai generală a lui Tudor Vianu. În multe dintre studiile pe care le-am comentat am întîlnit o rezervă categorică față de clasicism, mai exact, față de estetica lui, o rezervă determinată de perspectiva sociologică și antropologică din care privește acum criticul fenomenul literar. Revine mereu ideea, prezentă și în partea introductivă a studiului de față, că estetica epocii clasice este expresia literară a absolutismului și a culturii de curte, feudale, după cum revine și părerea că doctrina literară clasică e formalistă și devine, dincolo de cultura a cărei manifestare este, dogmatică și anistorică. Dislocarea complexului clasic a fost expresia ascensiunii burgheziei și „denotă înțelegerea istorică a literaturilor". Lăsînd la o parte simplismul unor idei sau formulări, care e un tribut plătit momentului, trebuie reținut faptul că opera de comparatist a lui Vianu urmează o orientare anticlasică, surprinzătoare la autorul *Esteticii*.

În anul în care publica *Formarea ideii de literatură universală*, el revine asupra temei, comentînd cartea lui Franz Strich, *Goethe und die Weltliteratur*, în articolul *Goethe și ideea de „literatură universală"*. Este probabil că n-o cunoștea cînd și-a redactat studiul. Remarcăm în acest comentariu favorabil un punct important în care Vianu nu împărtășește opinia autorului: Goethe, afirmă Strich, n-a înțeles prin literatură universală „ansamblul acelor creații ale diferitelor literaturi naționale care, biruind spațiul și timpul, au ajuns să intre în tezaurul de cultură al omenirii întregi". „Nu putem fi de părerea lui Strich", replică Vianu, citind încă o dată pasajul din convorbirea cu Eckermann, într-adevăr concludent. Replica era nu numai îndreptățită, dar și necesară dintr-un punct de vedere personal: pe această înțelegere a conceptului construia Vianu.

De la istoria ideii de literatură universală și a conștiinței pe care ea o exprimă, Vianu trece la cercetarea *receptării antichității în literatura română*, concepută ca o contribuție la lărgirea ariei și duratei Renașterii și, totodată, la înțelegerea în context european a literaturii române vechi, „din punctul de vedere al istoriei generale a culturii". Vianu pleacă de la observația că imaginea Renașterii a fost construită fără luarea în considerație a „întinsului material de fapte pe care îl pune la îndemîna cercetătorilor cunoașterea culturilor din estul și sud-estul continentului nostru". Fenomenul Renașterii și al umanismului s-a produs, așadar, și aici. Poporul nostru, „popor romanic", n-a cunoscut, e adevărat, „acea continuitate a culturii clasice" de care au beneficiat literaturile din Romania occidentală și care a favorizat apariția Renașterii. Însă în secolul al XVII-lea se produc la noi manifestări de cultură „care pot fi puse în legătură cu Renașterea și umanismul", reprezentînd „unul din ultimele valuri ale acestor curente". Propagate aici mai tîrziu, au avut o „evoluție mult mai scurtă" și „caracteristici mult mai puțin numeroase": „Renașterea și umanismul românesc au însemnat, în primul rînd, stabilirea contactului cu izvoarele culturii clasice și revigorarea conștiinței latine [...], care a avut apoi repercusiuni atît de însemnate în cultura românilor". După cum împrejurări social-economice explică întîrzierea receptării cultur.. antice la noi, tot ele au împiedicat dezvoltarea acestor „germeni" într-o mișcare literară și culturală de

amploarea și însemnătatea celor care caracterizează Renașterea în vestul și centrul Europei. Consecința pozitivă a acestei absențe a fost apropierea literaturii române, în epoca înfloririi ei, de sursele populare: „Lipsindu-ne o literatură alimentată din surse savante și de caracter livresc", n-a existat „acel mediu izolator, erudit, acea barieră care separă la atâți scriitori moderni ai Romaniei occidentale creația cultă de creația populară".

„Este una din anchetele cele mai pasionante: aceea de a urmări cum același mit literar, al lui *Prometeu* sau al lui *Faust*, este altfel rezolvat și se însoțește cu alte semnificații" la scriitorii care l-au reluat de-a lungul timpului, scria Vianu în articolul *Literatura comparată* (1958). Astfel de anchete a întreprins el însuși, am văzut, în legătură cu cele două mituri date ca exemplu. Lor li se adaugă acum încă una, despre tema „lumii ca teatru" (1960). Circulația miturilor, motivelor, ideilor este, aș spune, tema predilectă a lui Vianu, ea convine cel mai mult înclinării lui de a contempla mari spații de cultură și de a le revela configurația, identificînd în materia lor drumurile parcurse de activitatea creatoare a omului, etapele, bifurcațiile, întretăierile acestora. Un astfel de drum este cel marcat de ideea lumii ca teatru. „De unde vine comparația lumii cu teatrul și a oamenilor cu actorii care își joacă rolurile lor pe scena lumii?" Așadar, de unde începe drumul acestei teme de gîndire poetică și filozofică? Este întrebarea de la care pornește studiul lui Vianu, care se va constitui ca refacere a unui traseu. „Din antichitatea cea mai îndepărtată", sună răspunsul, care parcă e al cuiva care scrutează negura vremurilor. Dar el nu e un om dispus să fantazeze, cel care privește în trecut e așezat într-o imensă bibliotecă — lumea în care trăiește Vianu e lumea culturii, o lume de „opere", mai ales scrise — și răspunsul va fi căutat aici. „A utilizat-o (comparația, n.n.) poate printre cei dintîi Antisthene, discipolul lui Socrate și al sofiștilor, întemeietorul școlii filozofice a cinicilor. Izvoarele ne-o

arată, în tot cazul, în vorbirea cinicilor, de pildă a lui Bion din Boristhene, care, într-una din diatribele lui, conservate în *Florilegiul* lui Stobeu, spunea..."; „Aceeași comparație vine să ilustreze și unele din ideile stoicilor, deoarece Ariston din Chios, după cum ne informează Diogene Laertius, susținea că...". Să se observe abundența informației, impresia obținerii ei din consultarea multor cărți, aflate toate la îndemînă. Drumul a fost găsit, înaintarea se face carte cu carte, uneori cu pași care înseamnă trecerea de la o epocă la alta: „Ajuns la Roma, stoicismul o impunea lumii, odată cu tendința lui potrivnică oricărei schimbări a orînduirii sociale. În *Manualul* său, Epictet scrie [...] Marc Aureliu, împăratul filozof, reia de mai multe ori comparația vieții cu teatrul, pentru a-și exprima melancolia în fața spectacolului monoton al existenței..." Informației i se adaugă, așadar, repede interpretarea ei, desprinderea și comentarea semnificației conținute: tema exprimă o concepție despre lume și un sentiment existențial, ceea ce explică prezența ei viitoare deopotrivă în reflecția filozofică și în meditația poetică. Semnificația este pusă apoi în legătură cu stările sociale din perioadele istorice care au cultivat primele tema, „bun literar comun al școlilor filozofice din epoca declinului civilizației antice, cînd grecii care trebuiseră să accepte jugul macedonean sau romanii contemporani cu marile nenorociri ale epocii imperiale căutau noi motive de a trăi, o justificare a existenței devenite atît de greu de suportat".

Echipat cu aceste elemente, autorul studiului — și cititorul său — își continuă drumul, marcat de un imn religios medieval, de comedia lui Lope de Vega *Descurcă-te cum poți*, de poezia lui Quevedo, de misterul dramatic *Marele teatru al lumii* de Calderón; în cultura germană nu e de găsit nici o mare creație poetică pe această temă, „ceva apropiat apare însă în alegoriile carnavalești" ivite curînd după Reformă, ca aceea intitulată *Oglinda lumii*, de elvețianul Bolz, „jucată mai întîi la Basel, în 1550",

prelucrată, în 1531, de Wickram, care i-a prelungit viața scenică pînă la sfîrșitul secolului; pietre de hotar importante pe acest drum sînt apoi teatrul lui Shakespeare *(Cum vă place, Macbeth)*, *Elogiul nebuniei* de Erasmus, *Caracterele* lui La Bruyère; urmează o poezie a lui Voltaire, o alta a lui Jean-Baptiste Rousseau, versuri de Musset, Vigny, reflecții ale lui Amiel; drumul trece și prin literatura română, prin poezia *Meditație* de Grigore Alexandrescu, prin *Noaptea de ianuarie* a lui Macedonski, și cunoaște în *Glossa* lui Eminescu încă una din pietrele importante care îl marchează: „Cine este actorul și regizorul spectacolului? La Eminescu, el nu mai este nici providența stoică, nici divinitatea creștină a poetului baroc. Conducătorul spectacolului este acum o putere obscură și înșelătoare, în care putem recunoaște «voința» din filozofia lui Schopenhauer. [...] Eminescu contaminează motivul tradițional al lumii ca teatru cu ideea «voinței» schopenhaueriene și rezolvă întreaga alegorie în spiritul sarcastic, disociat de spectacol, al iluminismului. Nu mai întîmpinăm aici acceptarea resemnată a comediei vieții, ca la cei vechi, nici încrederea în buna și dreapta călăuzire a vieții, ca la Calderón, ci atitudinea fără iluzii a unui om hrănit din protestul iluminismului și din substanța filozofiei mai noi". Și, în fine: „Înțelegerea cunoscutelor versuri ale lui Eminescu nu se poate desăvîrși decît prin așezarea lor în întinsa perspectivă pe care am încercat s-o schițăm aici".

Așa arată drumul unui motiv poetic refăcut de Vianu, cu opriri în punctele importante, cu citarea — uneori pe larg — și comentarea textelor și punerea lor în relație cu împrejurările culturale și sociale, cu raportarea operelor unele la altele și la ansamblul seriei, ceea ce duce la înțelegerea mai clară a originalității fiecăreia, dar și la ideea solidarității lor în cadrul fenomenului general al culturii. Cititorul care l-a urmat pe critic pe acest drum — parcurs fără dificultate, ba chiar cu plăcere, căci „ghidul"

are darul de a face erudiția agreabilă — a asistat la un spectacol de idei, a citit o mică antologie, a rămas cu sentimentul de a fi pășit în marea cultură, dacă nu și cu o metodă de a o cerceta.

Am insistat asupra acestui studiu pentru că el exprimă o tendință definitorie pentru omul de cultură care este Vianu și care se realizează nu numai în astfel de cercetări speciale, dar și, pe spații mai mici, în interiorul mai tuturor lucrărilor sale, indiferent de tema lor.

În anul următor, 1961, Tudor Vianu publică o carte despre Schiller. Scrierea el trebuie pusă în legătură, desigur, cu sărbătorirea bicentenarului nașterii poetului. Atunci, în noiembrie 1959, nu sînt gata, probabil, decît primele cinci capitole, care apar în *Viața românească*. Este o carte de evocare a unei vieți de scriitor exemplare și de prezentare a operei în slujba căreia a fost pusă. „Aspirația spre libertate, spre înălțarea și înnobilarea morală a omului a obținut în opera lui Schiller una din expresiile ei hotărîtoare pentru întreaga cultură modernă": motiv suficient pentru a face cunoscută în întregul ei această operă noilor generații. Ea deține o putere de modelare morală, intelectuală și estetică pe care Tudor Vianu a resimțit-o la vîrsta formației și care nu poate să nu se exercite în continuare, cu efecte benefice: „Revin după acest lung răstimp către eroul tinereții mele, spre chipul aceluia căruia i-am adus de atîtea ori prinosul închinării datorit învățătorilor, pentru a face vie icoana omului și a povesti împrejurările vieții lui, cu nădejdea că un alt suflet tînăr, mișcat de marile chemări ale omenirii, va regăsi în el ceea ce a fost învățătorul pentru atîți tineri din trecut, ceea ce poate rămîne pentru atîți tineri ai zilei de azi". Concepută cu o intenție pedagogică în sens înalt și tipărită într-o colecție („Oameni de seamă") destinată tineretului, cartea despre Schiller, ireproșabilă ca informație și scrisă cu căldură, se deosebește de celelalte studii ale lui Vianu prin chiar intenția care

a prezidat compunerea ei, intenție de care scrisul său nu e deloc străin, după cum am observat în mai multe rînduri, dar care aici trece în prim-plan.

Tot din 1961 este și micul studiu despre *Tudor Arghezi și înnoirea lirismului european*. Tema enunțată în titlu e doar schițată, prin cîteva idei: poezia lui Arghezi, „una din cele mai înalte din cîte s-au format în țările Europei în timpul ultimilor cincizeci de ani", trebuie, pentru a fi înțeleasă adecvat, „să fie cercetată în perspectiva literaturii comparate"; Arghezi aparține „posterității lui Baudelaire" și e unul dintre cei care au revoluționat limbajul poeziei și au reînnoit lirismul; evoluția poeziei moderne s-a făcut în sensul substituirii poetului prin „meșteșugarul cuvintelor", prin transformarea *poeziei* în *arta cuvîntului*; lucrul se poate observa și la Arghezi, însă „această mare operă poetică" „a știut să evite pericolele autonomiei estetice", ea este „tot atît de modernă pe cît de națională și socială"; în fine, „sinteza națională a simbolismului este marca distinctivă a creației argheziene". Textul acestei comunicări citite la congresul de literatură comparată de la Utrecht are meritul de a fi propus atenției cercetătorilor o asemenea temă.

Tot o comunicare e și cea intitulată *Madách și Eminescu* și prezentată în anul următor. Comparația privește *Tragedia omului* și *Memento mori*, opere ilustrînd nu un caz de influență, ci unul de paralelism. Amîndouă sînt „mari fresce ale istoriei omenirii" și aparțin unei serii istorice pe care Vianu o schițează (începînd cu *Theogonia* lui Hesiod), fără a utiliza termenul de „poeme sociogonice" sau „sociogonii", pe care-l va introduce în studiul despre *Cîntare Omului* de Arghezi. După ce mai observă că ele au în comun și filozofia romantică a istoriei, criticul urmărește seriile tematice distincte în care intră cele două opere. În cazul poemului lui Madách reperele esențiale sînt *Faust* și concepția lui Schopenhauer despre istorie, la Eminescu — aceeași concepție contaminată însă cu una „mult mai veche, și care a cunoscut o mare favoare în literatura română": cea exprimată în tema instabilității soartei *(fortuna labilis)* și în aceea a ruinelor. După ce schițează seria acestora în literatura română, Vianu conchide: „Poemul lui Eminescu este produsul unei încrucișări între motivul *fortuna labilis* și motivul subsecvent acestuia, motivul *ruinelor*".

Ocupîndu-se de raporturile poemului eminescian cu romantismul, Vianu distinge și ei două direcții, „nu îndeajuns de clarificate pentru înțelegerea acestui curent literar". O dogmă a ideologiei literare a momentului deosebea între un romantism revoluționar și unul pașoptist, reacționar. Vianu amendează ideea, susținînd că a existat o direcție caracterizată prin *titanism* („mare amplitudine, îndrăzneală și revoltă"), care prelungește orientarea dramelor de tinerețe, din perioada Revoluției franceze, ale lui Goethe și Schiller, și care și-a aflat în Byron reprezentantul cel mai ilustru, și o direcție în care „dobîndeau expresie experiențele individuale ale eului poeților" și care a triumfat în romantismul german. Iată ce a însemnat ea: „Un cîntec nou, alimentat uneori de temele și procedeele poeziei populare, un cîntec cum nu se mai auzise niciodată pînă atunci și a cărui acțiune directă asupra inimii cititorilor, puterea de a răscoli străfundurile cele mai adînci ale sensibilității și de a provoca revărsarea unui preaplin sufletesc prin spovedania poeților stătea la originea acestei reînnoiri a lirismului european, alt rezultat tot atît de important al romantismului". Vianu corectează, așadar, imaginea deformată a romantismului și valorizează pozitiv ambele direcții ale lui. Cînd trece de la definirea curentului la caracterizarea lui Eminescu în raport cu aceste direcții, el revine însă la prejudecata momentului. Eminescu „înscrie un capitol remarcabil în lirismul romantic", dar „trebuie să spunem că există un anumit conflict între cele două tendințe romantice" în cazul lui (ca și al lui Madách,

dealtfel); și încă: „după debutul său furtunos și titanic, Eminescu s-a lăsat antrenat de cercul *Convorbirilor literare*", care „constituia o adunare conservatoare, afiliată partidului politic al marii moșierimi". De aici concluzia care era un loc comun în critica acelor ani, dar pe care o citim cu surpriză sub semnătura autorului cărții *Poezia lui Eminescu* (1930) și al amplului studiu despre *Junimea* din 1944: „Pentru faptul că a aderat la acest cerc literar și că și-a desfășurat activitatea acolo [...], Eminescu n-a mai putut da o mai amplă extindere posibilităților titanești și revoluționare ale geniului său. Așadar, celălalt aspect al bogatului lui talent a devenit precumpănitor." Titanismul este descoperit mai ales în poemele rămase postume, de unde importanța deosebită a acestora pentru compunerea unei imagini mai complete a lui Eminescu (să observăm în treacăt că Vianu a definit mereu, pînă aici, poezia eminesciană pe temeiul analizei textelor publicate în timpul vieții poetului, atribuind postumelor statutul — și valoarea — unor schițe, încercări, interesante pentru înțelegerea procesului de creație, dar inconcludente pentru judecata estetică; el s-a situat, așadar, pe poziția de principiu a lui Maiorescu, a lui Ibrăileanu).

Criticul revine la acest poem într-un studiu publicat în anul următor: *Imaginea Greciei antice în „Memento mori" de Eminescu*, desprinde — din „grandiosul" poem, în care pare a descoperi acum cu uimire „o asemenea bogăție de teme poetice, o astfel de profuziune a fanteziei vizionare, un substrat de idei atît de profunde, încît cercetarea găsește aici un domeniu greu de istovit" — episodul închinat Greciei și-l analizează raportîndu-l la „alte moduri de reflectare a lumii elenice", cu care se află într-un „curios paralelism". E mai mult o analiză de idei decît una estetică și ceea ce e remarcabil aici este așezarea elementelor — plastice sau intelectuale — în bătaia de lumini a referințelor culturale și sublinierea astfel a contururilor, a originalității și a valorii lor. Imaginea satirului e apropiată de cele frecvente în „barocul mitologizant", de pildă la Rubens (*Pan și Syrinx, Bătrînul Silen*); în cugetătorul care meditează în strofa a 18-a a episodului, Vianu identifică o figură rezumativă a gîndirii presocratice, către care se îndrepta, cu o anume preferință, interesul filozofilor chiar în acea epocă; prin ei, în primul rînd prin Schopenhauer și prin Nietzsche, înțelegerea vechii Grecii a fost modificată profund, într-un sens pesimist: o înțelegere pe care o ilustrează și poemul lui Eminescu. Imaginea sculptorului orb de aici este explicată prin punerea ei în legătură cu concepția despre „viziunea interioară" (a lui Platon, a lui Plotin, ca și a lui Rafael), imaginea lui Orfeu prin ideile pitagoreice pe care și le-a însușit poetul în timpul studiilor etc. Vianu nu face o analiză completă a episodului Grecia din poem, ci se oprește la acele elemente concludente pentru poziția pe care o ocupă imaginea de ansamblu în istoria viziunilor culturale moderne asupra vechii Grecii, istorie ale cărei momente cruciale sînt reprezentate de neoumanismul german (Winckelmann, Goethe, Schiller, Hölderlin), de romantism (Hugo, dar și Schopenhauer), în fine, de filozofia culturii din a doua jumătate a secolului trecut (Burckhardt, Nietzsche), cu care Eminescu este contemporan: „Analiza viziunii lui pune în lumină faptul că poetul a trăit adînc cultura vremii lui și că, prin această parte a operei sale, ca și prin cele care i-au urmat, el a fost un mare creator european. Izvoarele lui au fost însă mai puține decît acele ale lui Burckhardt și ale lui Nietzsche și, folosind puținele indicații la îndemînă, numai spontaneitatea genialității lui explică sinteza lui vizionară".

În același an, 1963, Vianu mai publică un articol despre cartea lui Erich Auerbach, *Mimesis*, unul despre *Manierismul în literatură* de G.R. Hocke și un studiu despre teatrul lui Goethe. Primul, intitulat *Începuturile realismului în antichitate*, situează mai întîi *Mimesis* în cîmpul cercetării stilistice moderne, apoi dă o judecată asupra cărții („una din operele

importante de știință literară în epoca de după cel de-al doilea război mondial"), căreia îi reproșează absența raportării realismului la „curentul antirealist" manifestat paralel, „ca expresie a claselor aristocratice și antipopulare" (de la *trobar clos* al trubadurilor, prin *cultismul* spaniol, *eufuismul* englez, *prețiozitatea* franceză, pînă la *suprarealism)*; îi reproșează, de asemenea, ignorarea determinării sociale : „Istoria realismului este, pentru Auerbach, un aspect al istoriei universale a literaturii, nu o manifestare a istoriei societății omenești, cum ar fi fost firesc să fie, deoarece operele literare sînt și ele fapte sociale, răsfrîng împrejurări din viața popoarelor..." Fixat, acum, pe o poziție sociologică, Vianu îi reproșează, așadar, lui Auerbach că utilizează o metodă care fusese și a lui : a explicării culturii prin cultură.

Aceeași observație e făcută și în legătură cu cartea lui Hocke (și cu *Literatura europeană și evul mediu latin* de E.R. Curtius), în celălalt articol, în care refuzul manierismului, normal la un un spirit clasic cum era Vianu, recurge și la argumentele unei concepții simpliste, schematice, care era a epocii. Excelentă în aceste articole, ca și în *Goethe, poet dramatic*, ultimul text al lui Vianu în legătură cu scriitorul care i-a însoțit de-a lungul întregii lui vieți spirituale, este mișcarea dezinvoltă prin largi spații culturale.

Opera de comparatist a lui Tudor Vianu, a cărei constituire treptată am urmărit-o în aceste pagini, se încheie cu *Arghezi, poet al Omului. „Cîntare Omului" în cadrul literaturii comparate*, carte apărută curînd după moartea autorului. Este un studiu reprezentativ în mai multe privințe pentru această operă. A fost mai întîi un curs universitar și poartă amprenta destinației inițiale, are adică o notă didactică — repet, în accepția superioară a termenului — care e a tuturor scrierilor lui Vianu rezultate din activitatea lui profesorală, cum este cazul acelora de literatură universală și comparată. În al doilea rînd, în el se manifestă cele două preocupări principale ale

comparatistului Vianu : introducerea marilor valori ale culturii universale în orizontul spiritual al cititorului român și integrarea operelor de însemnătate deosebită ale literaturii române în corpusul de valori pe care-l denumește conceptul de „literatură universală". În al treilea rînd, studiul acesta este ilustrativ pentru opera comparatistului prin tema lui, aleasă desigur și pentru că răspunde interesului său pentru „antropologia literară".

Suprapunerea mai noii perspective sociologice peste aceea antropologică, apărută, am văzut, în studiile din anii '40 ale lui Tudor Vianu, a avut ca urmare modificarea preocupării pentru imaginea omului în literatură în preocupare pentru imaginea societății. Pentru a defini scrierile care înfățișează viziuni poetice sau concepții filozofice asupra nașterii și evoluției societății omenești, Vianu creează termenul de „sociogonie". Este, evident, o creație analogică, inspirată și susținută de termeni ca „teogonie" sau „antropogonie". Primele două părți din *Tudor Arghezi, poet al Omului*, aproximativ jumătate din carte, sînt consacrate analizei sociogoniilor antichității și sociogoniilor moderne, de la *Theogonia* lui Hesiod pînă la *Memento mori* de Eminescu, comentat aici din nou.

Ciclul arghezian este analizat piesă cu piesă. Cele 30 de poezii care îl compun sînt tratate în tot atîtea capitole, a căror structură are de regulă următoarele elemente : reproducerea textului poeziei, relevarea legăturii cu alte poezii, aflate înainte sau după ea, și identificarea subciclului căruia îi aparține (al „înălțării", al „mîinilor" etc.), schițarea istoriei motivului dominant, analiza ideilor, a „conținutului", comentariul stilistic, suficient de insistent pentru a face din *Arghezi, poet al Omului* și un studiu de stilistică aplicată. Istoria ideilor, a temelor și a motivelor și analiza stilistică dau substanța, densă, a cărții, în care abia dacă mai are loc preocuparea critică propriu-zisă, aceea în legătură cu valoarea poemului arghezian, în sine și în raport cu alte poeme sociogonice. Cît privește acest din urmă termen, necesar

și deci binevenit pentru a cuprinde ceea ce denumește, mă întreb dacă aplicarea lui nu tinde să-și subsumeze și ceea ce revine termenului mai vechi de „antropogonie“, sub semnul căruia poate fi pusă cel puțin prima jumătate a ciclului arghezian, care evocă geneza omului. Poem „sociogonic“ sau „antropogonic“, *Cîntare Omului* îi prilejuiește lui Vianu o ultimă aplicare a metodei stilistice și un ultim periplu prin literatura și cultura universală în căutarea filiației și configurațiilor ideilor și formelor, care a constituit, de fapt, principala metodă a comparatistului.

GEORGE GANA

INDICE DE NUME[1]

A

[1] Alcătuit de Nadia Lovinescu.

B

C

D

E

F

G

H

I

J

K

L

N

O

P

Q

R

S

Ş

T

U

V

W

X

Y

Z

SUMARUL

STUDII DESPRE AUTORI STRĂINI

SCRIITORII ROMANI ȘI LITERATURA UNIVERSALĂ

ADDENDA

Lector : MARGARETA FERARU
Tehnoredactor : AURELIA ANTON

Bun de tipar : 10.06.983. Coli ed. 37,32,
Coli tipar 44,25.

Tiparul executat sub cd.
5 002/983, la
INTREPRINDEREA POLIGRAFICA
BACAU
Str. Eliberării nr. 63.

Lucrarea a fost tipărită pe hîrtie fabricată
C.C.H. „Letea" Bacău

